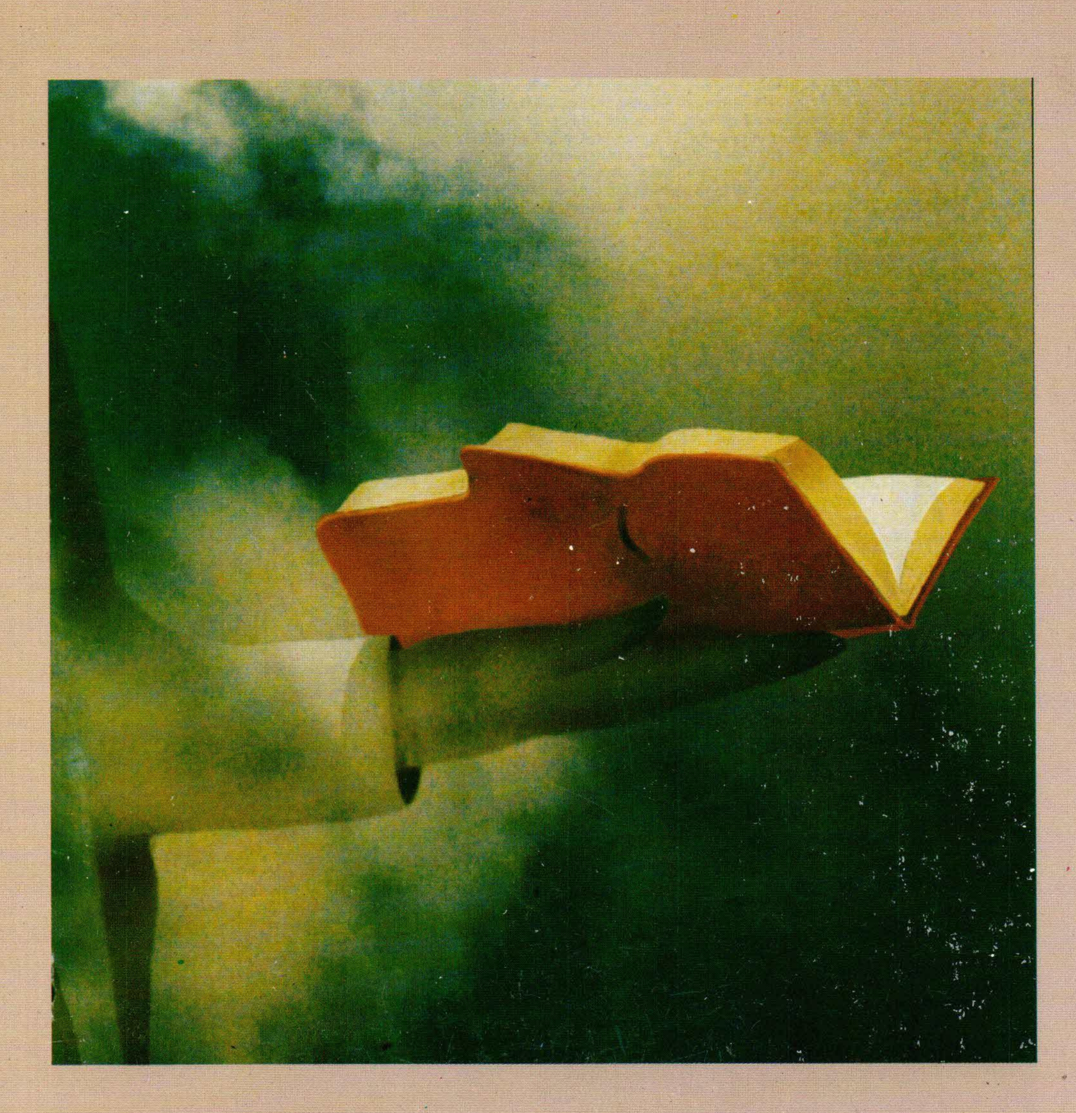
الأدب المقارن
مقدّمة نقديّة

تأليف: سوزان باسنيت
ترجمة: أميرة حسن نويرة

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة
128







Comparative Literature

A Critical Introduction

Susan Bassnett

على الرغم من أن معظم الناس لا يبدؤون بالأدب المقارن ، إلا أنهم بطريقة أو بأخرى ينتهون إليه ، متجهين نحوه من نقاط بداية شتى ، وتبدأ الرحلة أحيانًا بالرغبة فى تخطى حدود موضوع ضيق يفرض - كما يبدو - قيودًا شديدة ، وفى أحيان أخرى يجد القارئ نفسه مدفوعًا دفعًا بما يراه من تشابه بين نصوص أو أدباء ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، وربما قام بعض القراء ، ببساطة ، بالموافقة على وجهة النظر التى عرضها ماثيو آرنولد فى محاضرته الافتتاحية بأكسفورد عام ١٨٥٧ عندما قال :

فى كل مكان توجد علاقة ، وفى كل مكان يوجد مثال وإيضاح، وليس بإمكاننا فهم حدث واحد أو أدب واحد بطريقة ترضينا إلا بدراسة علاقته بأحداث أخرى أو آداب أخرى .

إن الأدب المقارن سيتطلب الكثير من المهارات اللغوية لعلمائنا ، فهو يتطلب توسيع المنظور وكبح جماح المشاعر المحلية والإقليمية ، وهى أشياء يصعب تحقيقها .

ومن وجهة النظر هذه ؛ فإن القائم على المقارنة يوصف بأنه إنسان ذو قضية ، أو بأنه نوع من السفراء يعمل فى مجال الآداب المقارنة للأمم المتحدة، وكما يقرر ويلك وارين فإن الأدب وحدة متكاملة ، كما أن الفن والإنسانية وحدة متكاملة .

الغلاف : عماد حليم

المشروع القومى للترجمة

الأدب المقــارن مقدمة نقدية

بقلم

سوزان باسنيت

ترجمة

أميــرة حسن نــويــرة



١٩٩٩

Comparative Literature

A Critical Introduction

by

Susan Bassnett

First published 1993

Blackwell Publishers

108 Cowley Road

Oxford OX4 1JF

UK

مقدمة

ما هو الأدب المقارن اليوم؟

على أى إنسان يدعى العمل فى حقل الأدب المقارن أن يجيب - عاجلاً كان ذلك أم آجلاً - على سؤال لا مفر منه : ما هو الأدب المقارن؟ وأبسط الإجابات هى أن الأدب المقارن يعنى بدراسة نصوص عبر ثقافات مختلفة ، وأنه واحد من مجالات الدراسة البينية ، وأنه يهتم بأنماط العلاقات فى الآداب عبر كل من الزمان والمكان.

وعلى الرغم من أن معظم الناس لا يبدءون بالأدب المقارن إلا أنهم بطريقة أو بأخرى ينتهون إليه ، متجهين نحوه من نقاط بداية شتى ، وتبدأ الرحلة أحيانًا بالرغبة فى تخطى حدود موضوع ضيق يفرض - كما يبدو - قيودًا شديدة ، وفى أحيان أخرى يجد القارئ نفسه مدفوعًا دفعًا بما يراه من تشابه بين نصوص أو أدباء ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، وربما قام بعض القراء ببساطة بالموافقة على وجهة النظر التى عرضها ماثيو آرنولد فى محاضرته الافتتاحية بأكسفورد عام ١٨٥٧ عندما قال :

> فى كل مكان توجد علاقة ، وفى كل مكان يوجد مثال وإيضاح، وليس بإمكاننا فهم حدث واحد أو أدب واحد بطريقة ترضينا إلا بدراسة علاقته بأحداث أخرى أو آداب أخرى [١] .

وربما أمكننا أن نجادل ونقول إن أى شخص لديه اهتمام بالكتب يبدأ فى مسيرة نحو ما يمكن تسميته بالأدب المقارن : فعندما نقرأ تشوسر Chaucerفإننا نلتقى على الطريق ببوكاتشيو Boccaccio، ويمكننا العودة بمصادر شكسبير إلى أصول تأتى عبر اللاتينية والفرنسية والإسبانية والإيطالية ، ونستطيع دراسة الطرق التى تطورت بها الحركة الرومانسية عبر أوروبا فى وقت معين من الزمن ، ونتتبع كيف أدى انبهار بودلير Baudelaireبإدجار آلان بو Edgar Allan Poe إلى إثراء كتاباته ، ونتأمل فى كثرة أعداد الروائيين الإنجليز الذين تعلموا على أيدى الأدباء الروس فى القرن التاسع عشر (عن طريق الترجمة بالطبع) ، ونقارن كيف قام جيمس جويس James

Joyce بالاقتباس من إيتالو سفيفو Italo Svevo وإعارته ، ونحن عندما نقرأ كلاريس ليسبكتور Clarice Lispector فإننا نتذكر جين رايس Jean Rhys مما يعيد بدوره إلى أذهاننا دجونا بارنز Djuna Barnes وأناييس نين Anais Nin ولا حدود لقائمة الأمثلة التى يمكننا أن نقدمها، فما إن نبدأ القراءة حتى نتحرك عبر حدود ونخلق ارتباطات وعلاقات ونقرأ ليس داخل إطار أدب واحد ولكن خلال المساحات الواسعة للأدب بمفهومه الأشمل والذى أطلق عليه جوته مصطلح "الأدب العالمى" Weltliteratur، ولقد ذكر جوته أنه كان يحب أن "يظل على معرفة واتصال بما ينشر من أعمال أجنبية " كما أنه نصح الآخرين بالعمل ذاته ، وقال : "إن الشعر ملكية عامة للبشر كافة ، وهذا ما يبدو لى أكثر وضوحا يوما بعد يوم" (٢) .

وفى هذا المنعطف يمكن أن يغتفر للمرء أن يفترض أن الأدب المقارن لايزيد عن كونه قائمًا على الفطنة البديهية ، أو عن كونه خطوة ضرورية من خطوات القراءة سهلها إلى حد كبير التسويق الدولى للكتب وتوفر الترجمات ، ولكننا لو غيرنا قليلاً من منظورنا وتفحصنا مصطلح "الأدب المقارن" لوجدنا بدلاً من ذلك تاريخًا من المناقشات العنيفة التى تعود إلى المراحل الأولى من استخدام المصطلح فى بدايات القرن التاسع عشر ومازال مستمرة حتى الآن ، فالنقاد فى نهاية القرن العشرين وفى عصر ما بعد الحداثة مازالوا يصارعون نفس السؤال الذى طرح منذ أكثر من قرن مضى : ما هدف الدراسة فى الأدب المقارن ؟ وكيف يمكن أن تكون المقارنة هى هدف أى شىء على الإطلاق؟ وإذا سلمنا أن لكل أدب معاييره الخاصة به فما هى المعايير التى تحكم الأدب المقارن؟ كيف يتسنى للشخص القائم على المقارنة أن ينتقى ما يقارنه؟ وهل الأدب المقارن دراسة أكاديمية قائمة بذاتها أم أنه مجرد مجال من مجالات الدراسة ؟ إن معظم هذه الأسئلة وغيرها ترفض أن تختفى ، ومنذ الخمسينيات من هذا القرن ونحن نسمع بكثرة عما أطلق عليه رينيه ويلك René Wellek "أزمة الأدب المقارن"(٣) .

ويبدو أن مصطلح الأدب المقارن يثير مشاعر قوية من قبل المتحمسين له والرافضين له على السواء، ولقد دافع بينيديتو كروتشى Benedetto Croce عن وجهة نظره منذ زمن يعود إلى عام ١٩٠٣ ألا وهى أن الأدب المقارن هو "لا موضوع" ، وهكذا - وباحتقار شديد - رفض فكرة أنه يمكن اعتبار الأدب المقارن دراسة أكاديمية منفصلة ، وناقش التعريف القائل بأن الأدب المقارن بحث فى "التحولات والتغيرات والتطورات والاختلافات المتبادلة" للموضوعات والأفكار الأدبية عبر الآداب ، وانتهى إلى

أنه "لايوجد حقل أكثر إجدابًا من مثل تلك الدراسات" ، فهي –على حد قوله –يمكن تصنيفها "ببساطة واختصار تحت بند الحذلقة العلمية"(٤) . واقترح أن ما يجب دراسته بحق هو تاريخ الأدب بدلاً من ذلك الذى نطلق عليه "الأدب المقارن":

إن التاريخ المقارن للأدب هو تاريخ يجب أن يفهم بمعناه الحقيقى كشرح كامل للعمل الأدبى بكل علاقاته المنظومة فى التاريخ الأدبى للعالم بأسره (ففى أى مكان أخر عسانا نضع العمل الأدبى؟) والتى نراها فى تلك العلاقات والاستعدادات التى هى سبب وجوده (٥) .

وفكرة كروتشي تنصب على أن مصطلح الأدب المقارن به كثير من الخلط والتشويش ؛ فهو يخفى ما هو واضح ألا وهو أن هدف الدراسة فيه هو تاريخ الأدب ، ولقد علق كروتشى على الآراء التى عبر عنها علماء الأدب المقارن من أمثال ماكس كوخ Max Kochوهو مؤسس ومحرر دوريتين ألمانيتين فى مجال الأدب المقارن ، وهما **مجلة الأدب المقارن** (١٨٨٧ – ١٩١٠) **ودراسات فى التاريخ المقارن للأدب** (١٩٠١ – ١٩٠٩) وقال بأنه لا يستطيع إدراك الفرق بين تاريخ الأدب بمفهومه البسيط وبين التاريخ المقارن للأدب ، وقرر أن مصطلح الأدب المقارن بلا لب.

ولكن بعض العلماء الآخرين كانت لهم آراء تعظم الأدب المقارن وتبالغ في تعظيمه ، فلقد أعلن تشارلس ميلز جيلى Charles Mills Gayley وهو أحد مؤسسى الأدب المقارن فى أمريكا الشمالية فى نفس العام الذى هاجم فيه كروتشى الأدب المقارن أن مجال الأدب المقارن بالنسبة لدارسيه هو :

الأدب كوسيلة متميزة و متكاملة للفكر، وتعبير مشترك ومجمع للإنسانية يختلف بلا شك حسب الظروف الاجتماعية للفرد وحسب المؤثرات والفرص والقيود العرقية والتاريخية والثقافية واللغوية التى تحكم هذه الظروف، ولكنها وبغض النظر عن العمر أو الشكل تحثها احتياجات وطموحات إنسانية مشتركة ، وتنبع من قدرات واحدة –نفسية كانت أو عضوية –وتخضع لقوانين مشتركة تحكم المادة والنمط كما تحكم الفرد والمجتمع الإنسانى (٦) .

تلك المشاعر تشبه إلى حد كبير ما عبر عنه فرانسوا جوست Francois Jost فى عام ١٩٧٤ عندما قال إن "الأدب القومى" لا يمكن أن يكون مجالاً مفهومًا من مجالات الدراسة بسبب " عشوائية منظوره المحدود"، وإن الأدب المقارن :

يمثل ما هو أكثرمن دراسة أكاديمية ، فهو يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة ، وهو دراسة للبيئة البشرية ونظرة أدبية للعالم ورؤية شاملة ووافية للكون الثقافى (٧) .

هذه الادعاءات تتخطى حدود المنهجية وتلقى الضوء على الأسباب الحقيقية التى جعلت المناقشة حول الأدب المقارن عنيفة بهذه الدرجة ، ذلك لأن جوست Jost–مثله فى ذلك مثل جيلى Gayley وآخرين قبله – يفترض أن الأدب المقارن ما هو إلا نوع من الديانة العالمية ، والمعنى الذى يتضمنه هذا الرأى هو أن جميع الاختلافات الثقافية ستختفى حتماً عندما يطالع القارئ الأعمال الأدبية العظيمة ، فالفن من هذا المنظور يعتبر أداة للتوافق والتآلف العالمى ، ويصبح القائم على المقارنة هو إنسان يسهل انتشار هذا التوافق، وفضلاعن ذلك لابد وأن تتوفر لمن يقوم بالمقارنة مهارات خاصة، ويقوم ويلك و وارين Wellek & Warren فى كتابهما **نظرية الأدب** ، وهو كتاب كانت له أهمية هائلة فى الأدب المقارن عندما ظهر عام ١٩٤٩ باقتراح مايلى :

إن الأدب المقارن سيتطلب الكثير من المهارات اللغوية لعلمائنا ، فهو يتطلب توسيع المنظور وكبح جماح المشاعر المحلية والإقليمية ، وهى أشياء يصعب تحقيقها (٨) .

ومن وجهة النظر هذه فإن القائم على المقارنة يوصف بأنه إنسان ذو قضية ، أو بأنه نوع من السفراء يعمل فى مجال الآداب المقارنة للأمم المتحدة، وكما يقرر ويلك و وارين فإن الأدب وحدة متكاملة ، كما أن الفن والإنسانية وحدة متكاملة ، وهذه رؤية مثالية كثيراً ما نجدها تتكرر فى نهاية الأزمات الدولية الكبرى ، فالكاتب الألمانى جوته فى عام ١٨٢٧ قرر بكل ثقة - وإن كان مخطئًا فى ذلك - أن "الأدب القومى لايعنى الكثير الآن" ، وقدم ويلك و ووارين المقابل الثقافى للحركة التى أدت إلى تكوين الجمعية العامة للأمم المتحدة والتى كان هناك شعور عارم بضرورتها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية .

إن الأهداف السامية التى تنطوى عليها هذه الرؤية للأدب المقارن لم تتحقق ، فبعد مرور عقد على ظهور كتاب **نظرية الأدب** كان ويلك مايزال يتحدث عن أزمة الأدب المقارن ، وحتى فى الوقت الذى بدا فيه أن الأدب المقارن يزداد صيتًا وقوة فى الستينيات وأوائل السبعينيات فإنه كان من الممكن تبين العيوب التى تنطوى عليها فكرة القيم العالمية والأدب كمعبر عن هذه القيم ، ولقد قامت الموجات العظيمة للفكر النقدى

التى تلاحقت واحدة تلو الأخرى – بدءاً من البنيوية وحتى ما بعد البنيوية، ومن الحركة النسائية وحتى التفكيكية ، ومن علم الإشارات إلى علم التحليل النفسى – قامت بتحويل الأنظار بعيداً عن عملية مقارنة النصوص واقتفاء أشكال التأثير والتأثر بين الكتاب ، وقامت بتوجيهها نحو دور القارئ ، وبينما تكسرت كل موجة جديدة على الموجة التى سبقتها فإن فكرة وجود قراءة واحدة متجانسة ومتوافقة قد تحطمت إلى الأبد .

فى الخمسينيات وبداية السيتنيات تحول طلاب الدراسات العليا ذوو الطموحات الكبيرة إلى الأدب المقارن بوصفه موضوعاً جديداً ومتحرراً ، فلقد بدا فى ذلك الوقت أن الأدب المقارن كان يتحرك –وذلك طبقا لادعاءاته – متخطياً الحدود التى رسمتها دراسات الأدب الواحد ، ولم يكن مهما حينئذ أنه افتقر إلى منهجية متسقة ولا أن الخلافات حول ما إذا كان الموضوع ذاته موجوداً أم لا ، كانت ماتزال محتدة من القرن السابق ، ولقد عبر هارى ليفين Harry Levin فى عام ١٩٦٩ عن استيائه بقوله : "إننا نبدد الكثير من طاقتنا عندما نتحدث عن الأدب المقارن ونكرس القليل فى محاولة مقارنة الأدب "، حاثًا بذلك على الاهتمام بالجانب العملى بدلاً من التركيز على النظرية (٩) . ولكن رأى "ليفين " كان قد فات وقته ، وبنهاية السبعينيات ظهر فى الغرب جيل من طلاب الدراسات العليا ذوى الطموحات الكبيرة والذين تحولوا ناحية النظرية الأدبية ودراسات المرأة وعلم الإشارات والسينما والدراسات الإعلامية بوصفها دراسات تمثل تحدياً للدراسات التقليدية ، وترك هذا الجيل الأدب المقارن فى أيدى من أصبحوا يعتبرون أكثر فأكثر كممثلين لنوع من الديناصورات ينتمى إلى عصر ليبرالى وإنسانى من عصور ما قبل التاريخ .

ولكن حتى فى الوقت الذى كانت فيه هذه العملية مستمرة فى الغرب ، فإن الأدب المقارن بدأ يذيع صيته فى بقية العالم ، فبدأت برامج دراسية جديدة فى الأدب المقارن فى الصين وتايوان واليابان وعدة دول آسيوية أخرى ، وهذه الدراسات لا تركز على أى فكرة كونية أو عالمية ولكن على ذلك الجانب من الدراسة الأدبية الذى حاول القائمون على المقارنة فى الغرب إنكاره ألا وهو خصوصية الآداب القومية ، وكما عبر عن ذلك سوابان ماجومدار Swapan Majumdar:

بسبب ذلك التفضيل للأدب القومى والذى أثارت منهجيته استياء النقاد الإنجليز والأمريكيين فإن جذور الأدب المقارن قد تأصلت فى أمم العالم الثالث وخاصة فى الهند(١٠) .

ويذهب جانيش ديفى Ganesh Devy أبعد من ذلك عندما يقول إن الأدب المقارن فى الهند يرتبط ارتباطًا مباشرًا بظهور القومية الهندية الحديثة ، ويذكر أن الأدب المقارن قد "استخدم لتأكيد الهوية الثقافية القومية" (١١) . ولا يوجد إحساس هنا بأن هناك تناقضًا بين الأدب القومى والأدب المقارن.

ومن أهم السمات التى تميز ما قام به علماء المقارنة الهنود هو ذلك التحول فى المنظور ، فعلى مدى عقود طويلة كان الأدب المقارن يبدأ بالآداب الغربية ويتجه بعد ذلك إلى ما هو خارجه ، أما ما يحدث الآن فهو أن العناصر الخارجية هى التى تقوم بتفحص الغرب ، ولقد أوضح "ماجومدار " أن ما يطلق عليه العلماء الهنود اسم "الأدب الغربى " - بغض النظر عن دقة هذا التعبير من الناحية الجغرافية - يشمل تلك الآداب التى تتفرع من أصول إغريقية رومانية عبر المسيحية ، كما أطلق على الآداب الإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها لقب "الآداب تحت القومية "، ويبدو واضحًا من كل هذا أن ماجومدار - باستخدامه تلك المصطلحات - يأتى إلى مفهوم الأدب المقارن بمنظور بديل وبمحاولة إعادة تقييم لخطاب الأدب "القومى" ، وحيث إننا فى الغرب قد تعودنا أن نفكر من منطلق مصطلحات مثل الآداب "العظيمة" وآداب "الأغلبية " كنقيض لآداب "الأقلية " فلا شك أن وجهة النظر الهندية كما أوضحها "ماجومدار" تسبب لنا نوعًا من الذعر ، ويلخص "هومى بابا " Homi Bhabha هذا التأكيد الجديد فى مقال يناقش فيه غموض ثقافة ما بعد الاستعمار فيقول :

> فبدلا من الإشارات الداخلية توجد تواصلات فعالة وبناءة عبر مواقع ذات أهمية اجتماعية ، تلك التواصلات تمحو المعنى الجدلى والمنظم للإحالات والإشارات "الثقافية"(١٢) .

إن التطور فى مجال الأدب المقارن خارج حدود أوروبا وأمريكا الشمالية يقطع خلال وعبر أنواع شتى من المسلمات والافتراضات عن الأدب أصبحت الآن تظهر بوضوح أكبر كافتراضات أوروبية أساسًا ، ولقد أظهر "وول سوينكا" Wole Soyinka وعدد كبير من النقاد الإفريقيين التأثير الهائل لهيجل والذى قال إن الثقافة الإفريقية "ضعيفة " فى مقابل - حسب ادعائه - ثقافات أكثر سموًا وتحضرًا ، وأنكر وجود تاريخ لإفريقيا ، ويوضح "جيمس سنيد " James Snead فى مقال يهاجم فيه هيجل :

إن الحقيقة التى تبرز بجلاء عن الثقافة الأدبية فى أواخر القرن العشرين هى تصالحها المستمر مع الثقافة السوداء ، وربما يكمن الغموض فى أنه انقضى وقت جد طويل حتى استطاع الأوروبيون أن يتبينوا تلك العناصر المأخوذة عن الثقافة السوداء والموجودة بشكل ضمنى وكامن ، وأن يدركوا أن الهوة التى تفصل الثقافات ربما لم تكن هوة طبيعية ، وإنما تأتى نتيجة للقسر (١٣) .

ما نجده اليوم إذن هو صورة متنوعة للدراسات الأدبية المقارنة ، والتى تتغير تبعًا للمكان الذى تجرى فيه هذه الدراسات ، ولقد تحدى النقاد الإفريقيون والهنود والكاريبيون رفض معظم النقد الأدبى الغربى التسليم والاعتراف بما تتضمنه سياستهم الأدبية والثقافية وما تنطوى عليه من معان ، ولقد جادل "تيرى إيجلتون" Terry Eagleton أن "الأدب بالمعنى اللفظى الذى ورثناه ما هو إلا نظام فكرى إيديولوجى" (١٤) ، وأوضح أن الطريقة التى ظهرت بها الدراسات الإنجليزية كدراسة أكاديمية مستقلة فى القرن التاسع عشر كان لها دلالات سياسية واضحة ، كما أن إرساء قواعد هذه الدراسة فى الجامعات تبع التغيرات الاجتماعية الهائلة التى جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى :

> إن الحرب الكبرى بما سببته من تحطيم لتلك القدرة البلاغية التى كانت تميز الطبقة الحاكمة وضعت نهاية لبعض أشكال التعصب الفجة والتى بسببها ازدهرت الدراسات الإنجليزية من قبل ، وسار الأدب الإنجليزى نحو القوة ممتطيًا جواد القومية الذى زادت صولته إبان الحرب ، ولكن الأدب الإنجليزى كان يمثل أيضًا البحث عن حلول روحية من جانب الطبقة الإنجليزية الحاكمة والتى اهتز إحساسها بهويتها اهتزازًا شديدًا ، وأصبح الأدب فى الآن ذاته عزاءً وسلوى وتأكيدًا ، أصبح أرضًا مألوفة يمكن للإنجليز أن يعيدوا تجمعاتهم عليها من أجل البحث عن والوصول إلى بديل لكابوس التاريخ (١٥).

وتفسير إيجلتون لظهور الدراسات الإنجليزية يتفق مع طموحات العديدين من المهتمين الأوائل بالمقارنة نحو اكتشاف موضوع يسمو على الحدود الثقافية ويوحد الجنس البشرى من خلال قدرة الأدب على نشر الحضارة ، ولكن الدراسات الإنجليزية نفسها كانت قد دخلت مرحلة الأزمة (ففى نهاية الأمر ما هى الدراسات الإنجليزية الآن ؟ هل هو الأدب الذى تنتجه إنجلترا داخل حدود إنجلترا الجغرافية ؟ أم داخل حدود المملكة المتحدة ؟ أم ذلك المكتوب بالإنجليزية فى جميع أرجاء العالم ؟ وأين يوجد

الحد الفاصل بين "الأدب" من ناحية والثقافة "الشعبية" أو "الجماهيرية" من ناحية أخرى ؟ لقد ذهبت بلا رجعة تلك الأيام التى كان فيها الأدب الإنجليزى يعنى نصوصاً من بيولف وحتى فيرجينا وولف والتساؤل عما يمكن إدراجه أو استبعاده من برامج الدراسات الإنجليزية ليس تساؤلاً سهل الإجابة عليه) ، وفضلا عن ذلك فإن ظهور مدارس فكرية بديلة قد أثار تساؤلات عديدة حول الأدب المقارن ، ولقد زودت أعمال إدوارد سعيد - وهو فى طليعة من استخدموا فكرة الاستشراق - الكثيرين من النقاد بمفردات جديدة ، وتتلخص فكرة إدوارد سعيد فيما يلى :

> الشرق كلمة تراكمت عندها وحولها فيما بعد العديد من المعانى والترابطات والمفاهيم ومعظم هذه لم تكن بالضرورة تشير إلى الشرق الحقيقى ، ولكن إلى المجال الذى أحاط بالكلمة (١٦) .

فهذه الآراء كانت الأساس الذى بنى عليه بعض النقاد آراءهم مثل زانج لونجى Zhang Longxi فى "أسطورة الآخر : الصين فى عيون الغرب " ، حيث يحاول البرهنة على أنه "بالنسبة للغرب فالصين بموقعها فى أقصى الشرق تصبح الصورة التقليدية للآخر" (١٧) . إن التحدى الذى أثاره النقاد غير الأوروبيين للأمم الاستعمارية وما تقوم به هذه الأمم من عمليات مستمرة نحو "اختراع " الثقافات الأخرى ، هذا التحدى أعاد الإيديولوجية مرة أخرى وبقوة إلى قائمة أعمال الدراسات الأدبية.

كان باستطاعة أى مقرر دراسى للأدب فى أوروبا أو أمريكا الشمالية وحتى وقت قريب أن يهتم فقط بقائمة الأدباء المعترف بهم وبعظمتهم ، ولكن مقرراً دراسياً مماثلاً فى ثقافة غير أوروبية وخاصة فى ثقافة عانت فى فترة من فترات تاريخها من الاستعمار الغربى لابد وأن يتعرض لموضوعات مختلفة تماماً ، ومن هنا تبرز - على سبيل المثال - مشكلة شكسبير فى الهند ، فشكسبير كاتب معترف بعظمته ، اعتبر فى القرن التاسع عشر ممثلاً لقمة العظمة الإنجليزية ، والطلاب الهنود يجابهون مشكلة التعامل مع شكسبير ليس فقط كشخصية عظيمة فى الأدب الأوروبى ولكن أيضاً كممثل للقيم الاستعمارية ، فيصبح شكسبير بهذا فى الواقع شخصيتين كل شخصية منهما تتصارع مع الشخصية الأخرى ، وإحدى الطرق للتعامل مع هذه المشكلة هى تناول أعمال شكسبير من وجهة نظر مقارنة ، أى دراسة ظهوره فى الحياة الثقافية الهندية ومقارنة عمله بأعمال الأدباء الهنود .

ولقد كان من نتائج زيادة الوعى القومى و إدراك أهمية تخطى ما خلفه التراث الاستعمارى ذلك التطور الملحوظ فى الأدب المقارن فى مناطق عديدة من العالم حتى فى نفس الوقت الذى دخل فيه الأدب المقارن مرحلة أزمة وتدهور فى الغرب ، إن الطريقة التى يستخدم بها الأدب المقارن فى بلاد مثل الصين أو البرازيل أو الهند أو العديد من البلدان الإفريقية هى طريقة بناءة ؛ حيث يستخدم لاكتشاف كل من التقاليد المحلية (الأصيلة) والتقاليد الوافدة (المكتسبة) ، ويفتح الباب على مصراعيه لمشكلة المعايير التى يقوم عليها الأدب المعترف به ، وفى هذا الشكل من أشكال الأدب المقارن لا توجد أزمة ولا توجد مغالطات حول تلك المفاهيم التى تبدأ منها المقارنة ؛ حيث إن هذه المفاهيم قد تم فعلاً تحديدها، فما يجرى دراسته هو الطريقة التى تتأثر بها الثقافة الوطنية بالأفكار الوافدة ، ومركز الاهتمام هنا هو الثقافة الوطنية فرأى جانيش ديفى Ganesh Devy بأن ظهور الأدب المقارن فى الهند يتوافق مع بزوغ القومية الهندية هو رأى على درجة كبيرة من الأهمية ؛ حيث إنه يسهم فى تذكيرنا بأصول مصطلح "الأدب المقارن" فى أوروبا ، فهو مصطلح ظهر بداية فى عصر الصراعات القومية وفى وقت شيدت فيه حدود جديدة وأثيرت فيه تساؤلات مهمة عن مدلول الثقافة الوطنية والهوية القومية فى جميع أرجاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية والتى كانت وقتئذ تمر بمرحلة نمو سريع ، و فى الفصل الثانى سنتناول بدقة أكبر عملية تطور المصطلح والموضوع .

ويمكننا أن نجادل بقولنا إننا إذ نصل إلى نهاية القرن العشرين فإننا ندخل مرحلة جديدة من مراحل التاريخ المضطرب للأدب المقارن ، ومما لاشك فيه هو أن هناك أزمة فى هذا الموضوع ، ولكن من المثير أن نفكر فيما يمكن حدوثه عندما تقوم دول أوروبا الشرقية بإعادة النظر فى مقرراتها الدراسية ؛ حيث إنها تعيش مراحل القومية التى اختفت منذ زمن طويل من الدول الغربية الرأسمالية ، فمن العوامل التى تؤكد صورة الأدب المقارن كموضوع دراسة فقد طريقه الصحيح تناقص أعداد الطلاب والضيق الذى يشعر به المهتمون بالأدب المقارن ، ويبدو هذا الضيق جليًا فى المقالات الدفاعية التى يكتبونها ، وفى إحجامهم عن تعريف ما يتكون منه الموضوع ، كما يظهر بوضوح فى استمرار الفكرة القديمة للأدب المقارن كدراسة ثنائية ، أى كدراسة تعنى بمناقشة كاتبين أو نصين ينتميان إلى نظامين مختلفين تمامًا (على الرغم من أن مشكلة تعريف الأنظمة المختلفة مشكلة مركبة لم تجد حلاً بعد) ، هذا فى الوقت الذى تتزايد

فيه المقررات الدراسية التى تركز على النظرية الأدبية ونظرية ما بعد ـ الاستعمار ، ويقدم فيه الناشرون قوائم كتب تبحث فى هذه الموضوعات وتحت عناوين منفصلة ، ولكن من الواضح وبنفس القوة أن دراسة الأدب المقارن تنمو وتتطور فى مناطق عديدة من العالم ؛ حيث ترتبط بطريقة واضحة بقضايا الثقافة الوطنية والهوية القومية ، فالأدب المقارن فى تطوره خارج أوروبا والولايات المتحدة يفتح مجالات جديدة ، ويمكننا بلا شك الاستفادة استفادة كبيرة من متابعة هذا التطور.

وبينما غيّر الأدب المقارن فى العالم الثالث والشرق الأقصى أولويات هذه الدراسة فما زالت أزمته مستمرة فى الغرب ، فالأدب المقارن الجديد يثير تساؤلات عديدة حول التراث الأدبى المعترف به وما يحتوى عليه من أدباء أوروبيين عظماء ، ويتوافق حدوث هذا مع تحديات أخرى ، مثل التحدى الذى يقدمه النقد النسائى والذى تحدى الاتجاه الرجولى للتاريخ الثقافى ، والتحدى المتمثل فى نظرية مابعد الحداثة والتى تعيد تقييم دور القارئ وتفضح من خلال أعمال كتاب مثل جاك ديريدا Jacques Derrida وبيير بورديو Pièrre Bourdieu الدور الذى تلعبه القوى الخفية لأشكال السلطة المؤسسية والتى تتخفى تحت قناع التحررية العالمية.

ولكن من المهم ملاحظة أن القراء الغربيين يجابهون تلك التحديات بدون العودة إلى ما يسمى بالأدب المقارن ، وهذا الكم الهائل من الكتب عن أدب ما بعد الاستعمار فى بداية التسعينيات يعكس اهتماماً جديداً بمجال دراسة كان مهملاً من قبل ، فالجمل الأولى لكتاب **الإمبراطورية تكتب الرد** (العنوان الثانوى هو : النظرية والتطبيق فى آداب ما بعد الاستعمار) تتضمن العبارات التالية: "إن مصطلح "ما بعد الاستعمار" .. يصلح تماماً لهذا النقد الجديد الممتد عبر الثقافات ، والذى ظهر فى السنوات القليلة الماضية ويلائم نوع الخطاب المستخدم فيه" (١٨) . وهل هذا إلا الأدب المقارن تحت اسم جديد ؟

ومن التطورات السريعة فى الدراسات الأدبية ذات المغزى العميق بالنسبة لمستقبل الأدب المقارن مجال دراسات الترجمة ، فمنذ بدايات استخدام هذا المصطلح فى منتصف السبعينيات تطور الموضوع (عن طريق النشر والمؤتمرات وإقامة الكراسى الأكاديمية وعمل برامج بحثية إلى غير ذلك) إلى حد أن الكثيرين يعتبرونه الآن دراسة أكاديمية قائمة بذاتها ، وما يميز دراسات الترجمة عن الترجمة بمفهومها التقليدى أنها نابعة من نظرية الأنظمة المتعددة التى طورها أيتامار إيفان ـ زوهار Itamar Evan-

Zohar وبعده جيديون تورى Gideon Toury فى تل أبيب (١٩). وسوف نناقش دراسات الترجمة بتفصيل أكبر فى جزء لاحق من هذا الكتاب ، ولكن مفتاح التطور السريع لهذه الدراسة ودخولها بنجاح فى الدراسات الأدبية نجده أساساً فى تأكيدها على مفهوم الأدب "كمجموعة من الأنظمة" ذات الحركة الحيوية والتى تتميز بتناقضات داخلية وتحولات قوية ، وهذا التصور للأدب كنظام متعدد يرى أن الأنظمة الأدبية الفردية تشكل جزءاً من كيان كلى ذى وجوه متعددة ، وبهذا تتحول الألفاظ المستخدمة فى الحوار بعيداً عن ثقافة "الأغلبية "وثقافة "الأقلية" وعن الآداب "العظيمة" والآداب "الهامشية" ، وفضلاً عن ذلك فدراسات الترجمة تنبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها ، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسى وهو أن الترجمة ليست نشاطاً هامشياً ، ولكنها كانت ومازال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة ، ولقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعاً صغيراً من فروعه ، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات كثيرة ، ولقد أوضح ما قام به علماء من أمثال تورى Touryولامبرت Lambert و هيرمانزHermans ولوفيفير Lefevere وغيرهم أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية فى أوقات التحولات الثقافية العظيمة ، وكما يجادل إيفان زوهار Evan-Zohar فإن أنشطة الترجمة تزداد عندما تمر ثقافة ما بفترة تحول : فى أوقات التوسع أو فى أوقات الحاجة إلى تجديد ، أو عند المرور بمرحلة ما قبل الثورة ، عندها تلعب الترجمة دوراً حيوياً ، وعلى النقيض من ذلك ، عندما تستمتع الثقافة بالاستقرار ، وعندما تمر بمرحلة الاستعمار و تعتقد أنها ثقافة مهيمنة ، عندها تصبح الترجمة على درجة أقل من الأهمية ، وهذا الرأى يفسر - وبطريقة بسيطة - لماذا قامت الأمم الأوروبية الناهضة فى أوائل القرن التاسع عشر- تلك الأمم التى انشغلت بصراعاتها ضد الإمبراطورية النمساوية المجرية والإمبراطورية العثمانية - بالترجمة بحماس كبير ، ولماذا تناقصت الترجمات إلى الإنجليزية فى الوقت الذى امتد فيه نفوذ الإمبراطورية البريطانية لمناطق أبعد ، وفيما بعد وعندما أصبحت الإنجليزية هى لغة الدبلوماسية العالمية فى القرن العشرين (و اللغة السائدة فى التجارة العالمية) لم تعد هناك حاجة ملحة للترجمة ومن ثم الضحالة النسبية للترجمات إلى الإنجليزية فى القرن العشرين لو قورنت بوفرة الترجمات فى لغات عديدة أخرى ، وعندما تقل الحاجة والرغبة فى الترجمة تصبح نشاطاً مهملاً وذا مكانة دنيا وبلا عائد مادى كبير ، ولقد بدأ المهتمون بمجال دراسات الترجمة وبطريقة متزايدة فى دراسة النتائج المترتبة على هذا ، فتلك

الدراسات تقدم وسيلة جديدة للتعامل مع التاريخ الثقافى آخذة فى اعتبارها أهمية التحولات الاجتماعية التاريخية التى تؤثر على الإنتاج الأدبى فى الثقافات المختلفة ، وأيضا التركيب اللغوى للنص عندما يتم نقله عبر حدود اللغة ، وربما كان من الضرورى أن نعيد النظر فى الدور الذى تلعبه دراسات الترجمة فى مواجهتها مع الأدب المقارن (وهو ما نحاول إلقاء الضوء عليه فى الفصل السابع) ذلك أنه بينما يبدو واضحًا أن الأدب المقارن أخذ يفقد أهميته فى الغرب و يتحول إلى دراسة ضبابية غير محددة المعالم ، فإن دراسات الترجمة تمر بمرحلة عكسية، وكما أصبح ضروريًا بالنسبة للغويات أن تعيد التفكير فى علاقتها بعلم الإشارات فلقد حان الوقت أن يعيد الأدب المقارن التفكير فى علاقته بدراسات الترجمة، فعلم الإشارات كان يعتبر فرعًا صغيرًا من فروع اللغويات ولم يتضح إلا فيما بعد . إن العكس هو الصحيح ، وإن اللغويات هى فى الواقع فرع من فروع دراسة أكاديمية أوسع وأشمل ألا وهى علم الإشارات ، والأدب المقارن كان دائمًا يعتبر الترجمة فرعًا من فروعه ، ولكن بينما تأخذ دراسات الترجمة فى إرساء قواعدها كدراسة تقوم على العلاقات بين الثقافات وتقدم منهجية تتميز بالدقة ، فإن الأدب المقارن لا يبدو كفرع أكاديمى قائم بذاته بقدر ما يبدو فرعًا لدراسة أخرى ، ومن هنا فإن بالإمكان رؤية الأزمة من منظور حقيقى ، وأن نتغاضى بطريقة نهائية وقاطعة عن الخلاف الطويل الذى مازال باقيًا بدون حل عما إذا كان الأدب المقارن دراسة أكاديمية قائمة بذاتها أم لا.

الفصل الأول

كيف جاء الأدب المقارن إلى الوجود؟

ظهور المصطلح لأول مرة :

هناك اتفاق عام على أن الأدب المقارن اكتسب اسمه من سلسلة من كتب المقتطفات الأدبية الفرنسية التى كانت تستخدم فى تدريس الأدب و نشرت عام ١٨١٢ تحت عنوان **مقرر فى الأدب المقارن** ، ولقد ذكر رينيه ويلك René Wellek فى مقال يناقش فيه أصل هذه التسمية أن هذا العنوان "لم يتم استخدامه أو تفسيره" [١] . ولكن ويلك أوضح أيضًا كيف تسلل استعمال هذا المصطلح إلى فرنسا فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، واقترح أن التسمية الألمانية لهذا المصطلح "التاريخ الأدبى المقارن" Vergleichende Literaturgeschichte ظهرت لأول مرة فى كتاب كتبه موريس كاريير Moriz Carrière فى عام ١٨٥٤ ، بينما أول استخدام له فى الإنجليزية يعود إلى ماثيو أرنولد Matthew Arnold الذى أشار إليه بصيغة الجمع "الآداب المقارنة " فى رسالة كتبها عام ١٨٤٨ [٢] .

ويغض النظر عما إذا كان بالإمكان إعطاء أفراد بعينهم شرف استخدام المصطلح لأول مرة فى لغاتهم ، فإن من الواضح أن تصورًا ما عن "الأدب المقارن ، بوصفه دراسة لأكثر من أدب واحد كان متداولاً ومعروفًا فى أوروبا فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، ويبدو أن المصطلح نبع من العملية المنهجية المطبقة فى العلوم والتى تستخدم فيها المقارنة (أو التضاد) كوسيلة لتأكيد فرض أو نظرية ما .

ولقد حاول فيلاريت شال Philarète Chasles فى محاضرته الافتتاحية فى الآتينيه عام ١٨٣٥ وعنوانها "الأدب الأجنبى المقارن" أن يحدد هدف هذه الدراسة على النحو التالى :

دعونا نحسب تأثير الفكر على الفكر ، دعونا نحسب الطريقة التى يحدث بها تحول متبادل فى البشر ، ما يعطيه وما يكتسبه كل فرد منهم . دعونا أيضًا

نحسب تأثير هذا التبادل الدائم على كل أمة بمفردها ، وكيف ـ على سبيل المثال ـ سمحت روح الشمال التى طالت عزلتها لروح الجنوب أن تخترقها فى نهاية الأمر ؟ وما هى قوة الجذب التى شدت فرنسا إلى بريطانيا وجذبت بريطانيا نحو فرنسا ؟ وكيف أن كل جزء من أوروبا كان فى فترة من فترات الزمن مهيمنًا على دول شقيقة مجاورة ووقع فى فترات أخرى تحت سيطرتها ؟ ما هى طبيعة تأثير ألمانيا بحركاتها الدينية وإيطاليا بنزعاتها الفنية وفرنسا بحيويتها وإسبانيا بكاثوليكيتها وإنجلترا ببروتستانتيتها ؟ كيف التحمت الظلال الدافئة للجنوب واختلطت بالتحليل العميق لشكسبير؟ كيف أن الروح الرومانية والإيطالية زينت إيمان ميلتون الكاثوليكى وأظهرته فى أبدع صورة؟ وأخيرًا فإن قوى الجذب والتعاطف والأصداء الدائمة للأفكار الحية السامية التى تنم عن الحب أحيانًا أو السوداوية والتى تنعكس أحيانًا بطريقة تلقائية وأحيانًا كنتيجة للدراسة ، كل هذه القوى تخضع لمؤثرات تقبلها كعطية وكلها تشع بدورها مؤثرات جديدة لايمكن التكهن بها فى المستقبل (٣).

والكلمة الأساسية فى هذا النص هى "المؤثرات" ، وفى الحقيقة إن دراسة المؤثرات كانت تحتل دائماً مكانة مهمة فى الأدب المقارن ، وشال يشير هنا إلى "روح" الأمة أو الناس ، ويقترح أن من الممكن اقتفاء تأثير تلك الروح فى أديب ينتمى لثقافة أخرى ، كما يرسم صورة مثالية للتآلف الأدبى الدولى موضحًا أن القوالب الجامدة ربما كان لها أصول فى الواقع التاريخى إلا أنه يؤكد على تبادلية العلاقات والمؤثرات .

الثقافة والقومية :

ولكن الصورة المثالية التى يرسمها شال للتعاون الدولى وللمؤثرات التى تأتى على شكل هبة أوعطية من ثقافة إلى أخرى لا تشكل سوى نصف الحقيقة ، فلقد كانت هناك أيضا فكرة مختلفة تماما عن هذا التبادل الثقافى ، وكان بيرون Byron مدركًا للرأى البديل فى وقت يعود إلى عام ١٨١٩ ، حيث علق فى مقدمة **نبوءة دانتى** بقوله :

الإيطاليون بإحساس قومى لاغبار عليه يشعرون بغيرة شديدة نحو كل ما خلفه لهم أسلافهم من تراث أدبى وفى الجو العام السائد الآن من صراع مرير وقديم لا يميلون إلى السماح لأجنبى بمحاكاتهم أو حتى تشجيعهم بدون أن يجدوا خطأ فى جرأته الزائدة (٤) .

ما لاحظه بايرون بالطبع هو العلاقة الوطيدة بين الهوية القومية والتراث الثقافى ، ولقد كان من الحكمة بحيث أدرك أن الأمة (أو مجموعة الدول الصغيرة كتلك التى تكونت منها إيطاليا فى ذلك الوقت) و التى كانت تدخل فى صراعات من أجل استقلالها كانت أيضًا تقوم وبكل حماس بحماية تراثها الأدبى من الوافدين إليها ، أما الخط الدقيق الذى يفصل بين التأثير بشكله كاستعارة أو اقتراض وبين التأثير بشكله كاستيلاء أو سرقة يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الزاوية التى تتم منها الرؤية.

وفى مقال يناقش الدور الذى لعبه الأدب المترجم فى النهضة الأدبية التشيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر أكد فلاديمير ماكورا Vladimir Macura أهمية سياسة الترجمة، حيث إن الترجمة كانت دائما تلعب دورًا رئيسيًا فى أنماط التأثير والتأثر(٥) . ويقتبس الكلمات التى قالها العالم الثورى الوطنى جوزيف يونجمان Jo-sef Jungman · فى عام ١٨٤٦ عندما زعم أن "فى لغتنا توجد قوميتنا "، وكان يونجمان يرى أن الترجمة عنصر مهم من عناصر عملية تطورالأدب التشيكى الجديد ونموه ، ولكنه جادل بأن نقطة بداية النص تقل أهمية عما يحدث للنص ذاته خلال عملية الترجمة ، ففى رؤية يونجمان فالترجمة إلى التشيكية كانت عملية ارتقاء ووسيلة لتوسيع مجال اللغة والأدب الجديد النامى ، ومن الواضح أن السؤال عن التأثير والتأثر لم يكن سؤالا بريئًا أو هينًا بالنسبة لأية ثقافة تبحث لها عن جذور أو لأى ثقافة تجاهد من أجل الاستقلال من الاحتلال الأجنبى .

ومن الممكن بشكل عام رؤية نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر كفترة حدثت بها تقلبات أدبية هائلة خلال أوروبا كلها ، وذلك بينما بدا واضحًا أكثر فأكثر أن القضايا القومية تتصل اتصالاً شديدًا بالتحولات الثقافية ، فالأمم التى كانت تصارع من أجل الاستقلال كانت أيضًا فى صراع من أجل اكتشاف جذورها الثقافية ومن أجل ماضٍ و ثقافة قومية ، وأصبحت الحاجة لإيجاد تاريخ سابق مطلبًا ملحًا فلقد كان على هذه الأمم الجديدة بناء تقاليد ومعايير خاصة بها ، وربما كان من أكثر الأمثلة غرابة لهذا البحث عن الجذور هو مخطوطات العصور الوسطى المزيفة التى "اكتشفها " فاكلاف هانكا Vaclav Hankaفلقد أعلن هانكا وزملاؤه فى (١٨١٧ - ١٨١٨) عن اكتشاف مخطوطات نادرة وفريدة مكتوبة باللغة التشيكية القديمة ، ويعود تاريخها إلى القرن التاسع والعاشر والثالث عشر ، ولقد برهنت هذه المخطوطات بما لا يدع مجالاً للشك أن عصرًا ذهبيًا للشعر التشيكى قد وجد فى زمن كانت أوروبا ما تزال تستخدم

فيه الشكل الملحمى المتدهور ، ولقد انكشف النقاب فيما بعد عن زيف هذه المخطوطات ، وقتئذ كان الأدب التشيكى قد حقق دفعة قوية ، حتى إن هذا الاكتشاف لم يكد يحدث أى تأثير ، فبعد قرون من القهر أصبحت اللغة التشيكية لغة أوروبية مهمة ، لغة تمتلك حاضراً وماضياً، وفى السنوات بين ١٨٢٢ و ١٨٢٧ نشرت ثلاثة مجلدات من الأناشيد الوطنية السلافونية ، كما ظهر الجزء الأول من كتاب فرانتيشيك بالاكى Frantisek Palacky(المكون من خمسة أجزاء) وعنوانه **تاريخ بوهيميا** فى عام ١٨٣٦ ، وفى نفس العام نشر كاريل ماشا Karel Macha أعظم شاعر من شعراء النهضة الرومانسية التشيكية قصيدته المهمة مايو .

وربما كان موضوع مخطوطات القرون الوسطى المزيفة التى ساعدت فى النهضة القومية التشيكية تعبيراً مبالغًا فيه عن الرغبة اليائسة فى خلق جذور ثقافية كجزء من النضال الثقافى والسياسى المستمر ، ولكن النزعة نحو استعادة ماض ذهبى خبىء كانت نزعة اشتركت فيها الشعوب الأوروبية كافة ، والفترة التى بدأت منذ منتصف القرن الثامن عشر شهدت اهتماما هائلاً بنشر الأغانى والأشعار الشعبية والحكايات الخيالية ، وفى عام (١٧٥٦) ظهر كتاب برسى ذخائر الشعر الانجليزى القديم ، كما نشر الشاعر الدنماركى العظيم يوهانس يوالد Johannes Ewald **الأصوات الشعبية فى الأناشيد** ، فى عام ١٧٧١ وفيه مجموعة مهمة مقتبسة من الأمثال والحكايات القديمة وأغانى القرون الوسطى ، كما ظهر كتاب جاكوب وفيلهلم جريم حكايات أسطورية فى (١٨١٢ - ١٨١٣) ، وظهرت فى عام ١٨٤٩ نسخة إلياس لونروت Elias Lonrot للملحمة القومية الفنلندية **الكاليفالا** Kalevala وارتبط هذا الانبهار بالماضى - ذلك الانبهار الذى سايره تطور فى تاريخ الأدب وعلم فقه اللغة وعلم الآثار وعلم السياسة - ارتبط بالقضية الأوروبية العامة المتعلقة بتحديد مفهوم القومية ، ولقد تحدث روسو عن الشخصية الجمعية للأمة ، وكما أشار تيموثى برينان Timothy Brennan:

> فى ألمانيا غير هردر Herder مفهوم روسو عن "الأمة " إلى مفهوم "الشعب " VOLK، وأهمية هذا المفهوم الأخير تعود إلى أنه يبتعد عن الاهتمام التنويرى لدى روسو بالفضائل المدنية والذى يركز على الاهتمام الرومانسى بالجذور البدائية للأمة كسمة تميزها عن المجتمعات الأخرى ، كل شعب أصبح الآن يتميز بسمات طبيعية من "اللغة" ومن تلك الصفة غير المحسوسة "وهى "روح الشعب" Volksgeist (٦) .

إن فكرة التراث الثقافى المنبثق من الشعب ومن الأصوات "الأصيلة" و"الحقيقية" لمجموع الأفراد الذين تتكون منهم الأمة كانت فكرة سائدة فى عصر الثورات التى اجتاحت أوروبا ، ولم تقم كل الأمم الناشئة باختراع أدب من القرون الوسطى لا وجود له ، ولكن مما له دلالة مهمة أن أحد النصوص المهمة التى جذبت خيال الناس عبر أوروبا كلها وترجم إلى عدد هائل من اللغات كان أيضًا نصًا مزيفًا وهو فينجول Fingol لكاتبه جيمس ماكفرسون James Macpherson الذى نشر عام ١٧٦٢ .

تأثير أوسيان Ossian :

ادعى ماكفرسون أن قصيدته هى ترجمة لملحمة غيلية للشاعر الأيرلندى القديم أوسيان ، وحققت فينجول نجاحا باهرًا ؛ مما حدا بماكفرسون أن "يترجم" ملاحم أخرى ، كان قد قدم فى عام ١٧٦٠ مجموعة من القصائد ادعى أنه تم جمعها من مرتفعات أسكتلندا ، ولكن قصيدة أوسيان تخطت فى شهرتها كل ما أنتجه من قبل ، وفى كتاب **تاريخ موجز للأدب المقارن من أوائل الزمان وحتى الآن** (١٩٠٦) وصف فردريك لولييه Frederic Lolliée أوسيان بأنه "دانتى الشمال ، يضاهى دانتى فى عظمته وأبهته ، ولايقل عنه فى اهتمامه بالخوارق ، وهو أكثر حساسية منه ، وأكثر إنسانية من كاتب الإلياذة " [٧] . وعلى الرغم من أن قصائد أوسيان كانت مزيفة إلا أنها أثبتت شعبيتها الهائلة ؛ فموضوعها كان يجمع بين الرومانسية والبطولة وقصص بلاد أسطورية وقدرة غنائية وحشية ربما تعود إلى النسخة الشعبية من قصائد أوسيان الموجودة ، ولابد أنه كان لماكفرسون دراية جيدة بالشعر الغيلى القديم ليستطيع إنتاج هذه القصائد المزيفة .

ولقد عكف العلماء على مناقشة أثر عمل ماكفرسون على الأنظمة الأدبية المختلفة مثل الفرنسية والإيطالية والبولندية والتشيكية ، وفكروا فى أسباب النجاح الذى لاقته قصائد أوسيان ، ومما له دلالته بلا شك أن كتاب ماكفرسون مازال كتابًا مقررًا ضمن المناهج الدراسية فى أقسام اللغة الإنجليزية وآدابها فى مناطق عديدة من العالم اليوم ، وبهذا يشغل مكانة تضاهى مكانة بايرون ككاتب له أهمية كبيرة فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، وعلى النقيض من ذلك فهو غير معروف للغالبية العظمى من طلبة الأدب الإنجليزى فى العالم الناطق بالإنجليزية ، ولا يتعدى وجوده فى أحسن الأحوال ذكر اسمه فى حاشية من الحواشى ، مما يبين لنا بوضوح تأثير هذا

الكاتب على العديد من الآداب المختلفة ، ومرة أخرى فمن المستحيل فصل ما حدث لماكفرسون عن الواقع السياسى لعصره ، فلقد اتهمه د. جونسون منذ البداية بالتزييف ، ولكن حقيقة إغفاله من المناهج الدراسية فى بريطانيا لا علاقة له بما قام به من تزييف ، كما أن مكانته من المنظور الإيطالى أو البولندى للأدب الإنجليزي لا علاقة لها بهذا التزييف أيضاً ، ولكن الحقيقة هى أن نجاح ماكفرسون (أو فشله) يمكن تتبعه إلى الدور الذى لعبته نصوصه فى الحوار حول الثقافة الوطنية والهوية القومية الذى دار بحدة خلال أوروبا كلها ، وفى بريطانيا حيث يوجد خوف واحتقار للقومية الإسكتلندية والأيرلندية كانت هناك مصلحة فى إنكار إمكانية وجود ماضٍ شعرى عظيم لهذه الثقافات ، وفى الأمم الأخرى التى تحاول إقامة هوية قومية لها كان هناك دافع قوى لدى العلماء والكتاب والأفراد العاديين نحو إعادة اكتشاف الماضى ، وامتزج هذا الدافع بالرغبة فى ترجمة أفضل ما فى آداب الأمم الأخرى ، كما كان هناك على ما يبدو دافع قوى لإشباع تعطش للثقافة .

المنظور الاستعمارى :

تتغير الصورة تماماً عندما نتجه بأنظارنا إلى الطريقة التى كانت أوروبا تصور بها نفسها لبقية العالم ، فالثورة الأمريكية عام ١٧٧٦ قد حولت اللغة الإنجليزية التى كان يتكلمها المستعمرون إلى مسار جديد ، وفى بداية القرن التاسع عشر اتخذت ثورات أمريكا اللاتينية مساراً مشابهاً عندما قطعت أواصر الصلات التى تربطها بإسبانيا ، والسؤال المحير إذا ما كانت كاتبة ما مثل آن برادستريت Ann Bradstreet يمكن اعتبارها أمريكية (حيث إنها عاشت حياتها وكتبت فى نيو انجلاند وذلك فى معظم حياتها) أم إنجليزية (لأن قصائدها نشرت فى إنجلترا ؛ حيث لم تكن إمكانات النشر متوفرة فى المستعمرات وقتها) هذا السؤال يمكن فى النهاية الإجابة عنه ، فالأدب الأمريكى ربما اتخذ الأدباء الإنجليز كأمثلة تحتذى ، ولكن الأدباء الأمريكيين كانوا يتطورون بطريقة منفصلة سواء من حيث أدوات الإنتاج أو من حيث الموضوعات التى يكتبونها أو الأشكال الأدبية التى يستعملونها ، وبالمثل فإننا نجد الأدباء فى أمريكا اللاتينية خلال القرن التاسع عشر يحاولون جاهدين خلق ملحمة تليق بالقارة الجديدة على الرغم من المعوقات التى تجابههم من سياسات النشر والرقابة والقيود اللغوية والعديد من الموروثات الأخرى الآتية من إسبانيا والبرتغال إلا أنهم مازالو يجدون أن الكفاح الثورى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالآداب الجديدة .

ولقد عكست التطورات الأدبية فى العالم الجديد نظامًا جديدًا ، وعلى النقيض من ذلك كان موقف القوى الاستعمارية إزاء الأدب الذى تنتجه الشعوب الواقعة تحت سيطرتها ، وربما من أكثر الأمثلة تطرفًا لهذه الرؤية المادية التعليق الشهير لماكولى Macauly الذى صرح به عام ١٨٥٣ بما يلى :

لم أجد واحدًا منهم (أى من المستشرقين) يستطيع إنكار أن رفًا واحدًا من رفوف مكتبة أوروبية جيدة يساوى الأدب المحلى لبلاد الهند والعرب مجتمعين ، والواقع أننى لم أصادف فى حياتى مستشرقًا يجرؤ على القول بأن الشعر العربى أوالسانسكريتى يمكن أن يقارن بالشعر فى البلاد الأوروبية العريقة(٨).

إن الهجوم الذى شنه اللورد ماكولى ضد التراث الثقافى للشرق الأوسط والهند يبدو لنا الآن هجومًا عنصريًا وسخيفًا ، ولكن الأفكار والافتراضات التى يتضمنها موقف ماكولى كانت منتشرة انتشارًا واسعًا ، هذا التقليل من شأن الأدب الشرقى نجده أيضا لدى إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald الذى كانت ترجمته لرباعيات عمر الخيام من أعظم أشعار القرن التاسع عشر ، ولقد كتب لصديقه كويل Cowell فى ٢٠ مارس عام ١٨٥٧ يقول : "إن من دواعى سرورى أن أتصرف بكل حرية مع هؤلاء الفارسيين الذين - كما اعتقد- ليسوا شعراء بالقدر الذى قد يخيف الإنسان ويبعده عن مثل هذا التصرف فهم قطعا بحاجة إلى بعض الفن لكى يشكل أعمالهم"(٩).

لقد كان الاعتقاد بتفوق ثقافتهم جزءًا من السياسة الاستعمارية ، والبلاغة اللفظية التى وصفت الشعوب الأفريقية والآسيوية بأنها "بدائية " أو "طفولية" احتقرت أيضًا فنون هذه الشعوب وأظهرت ذلك فى أشكال عديدة ، ولقد كانت للثقافة الشفهية -دومًا- مكانة منخفضة ، وعليه فوجود ملحمات شفهية على سبيل المثال كان يعتبر بلا أهمية ، وفى نفس الوقت وبسبب أهمية الملحمات المكتوبة فى التراث الأوروبى فإن الثقافات التى لم تكن تمتلك ملحمات والتى كانت تعتبر القصيدة الغنائية أسمى شكل من أشكال الشعر ، هذه الثقافات أصبحت أقل أهمية ، ولقد كان المقياس الذى قيست به تلك الأعمال واعتبرت دون المستوى هى أعمال هوميروس والإغريق ومسرحيات شكسبير وشعر سبنسر وميلتون .

ومرة أخرى فإن لب المشكلة كان يكمن فى المنظور ، فشكسبير الذى انتقل إلى

الهند كان كاتباً يوصف بأنه تجسيد للبراعة والفضيلة الإنجليزية ، أى أن ما صدر إلى الخارج هو صورة شكسبير كأعظم معلم و كاتب إنجليزى يمثل رفعة هذه الثقافة وتفوقها ، أما الصورة البديلة وهى صورة الشاعر الثورى الذى كتب مسرحيات عرضت عبر أوروبا كلها وفى مدن تموج بالنشاط الثورى تناولت موضوع عزل الحكام الظالمين عن الحكم ،هذه الصورة لم يسمح قط بتداولها ، وجاء مع تصدير تلك الصورة المثالية لشكسبير كل مساوئ الاحتلال والتى حدت بجواهرلال نهرو أن يقيم تضاداً ساخراً بين ما أسماه "الإنجلترتين " the two Englands:

> أى من هاتين الإنجلترتين جاء إلى الهند ؟ هل هى إنجلترا بلاد شكسبير وميلتون ، بلاد الخطابة والكتابة النبيلة والأفعال الشجاعة ، بلاد الثورة السياسية والكفاح من أجل الحرية ، بلاد العلم والتقدم التقنى ؟ أم هى إنجلترا بلاد القانون الجنائى الوحشى والسلوك الهمجى ، بلاد الإقطاع المتأصل والرجعية ؟ فلقد كانت هناك إنجلترتان كما يوجد فى كل بلد وجهان للشخصية القومية والحضارة(١٠).

ولقد انشغل بالمقارنة أيضاً آخرون على شاكلة ماكولى من المثقفين المتحررين الذين يملكون إيمانا راسخاً حقيقياً بتفوق ثقافتهم ولديهم رؤية للعالم تتكون من نظم هرمية تقوم على أسس الطبقة والعرق واللون ، ولكن المشكلة كانت تكمن فى أن المقارنات التى قاموا بها كانت بالضرورة سلبية ، فبعض الآداب كانت لها قيمة أقل من البعض الآخر كما أن بعضها كان فريداً فى أهميته العالمية ، وأخرى كان بالإمكان إغفالها ووصفها بالبدائية والتفاهة ، والسؤال عن القيمة العالمية لكاتب أو لعمل ما كان سؤالا أساسياً من وجهة النظر الاستعمارية ؛ لأنه جعل من الممكن فرض ادعاءات حول أعمال معينة ووضعها فى مكانة متميزة بغض النظر عن كل اعتبارات أخرى ، وبهذا افترضوا أن أديباً مثل شكسبير –على سبيل المثال– يحتل مكانة أسمى من مكانة أى كاتب أخر ، والأسس التى كانت تقوم فوقها افتراضات العالمية هذه –ومازال نفس الوضع قائماً حتى الآن – كانت تميل إلى افتراض وجود تجربة وجدانية مشتركة تتخطى حدود الثقافات وتتغاضى عن تقلبات التاريخ الأدبى ، فبن جونسون Ben Jon-son على سبيل المثال كان يعتبر أكثر عظمة من شكسبير فى نظر معاصريه وفى نظر أجيال متتالية على مدى أكثر من قرن من الزمان منذ وفاته ، ولكن هذه الحقيقة تم تجاهلها تماماً ، ففى الوقت الذى تم تصدير شكسبير إلى الهند وإلى المستعمرات الأخرى فى منتصف القرن التاسع عشر كان مواطنوه قد اعتبروا عظمته العالمية مسألة

مفروغًا منها وليست قضية مفتوحة للنقاش ، و أغفلوا إغفالاً تامًا عملية اكتشاف شكسبير التى استمرت طوال القرن الثامن عشر .

إن الاستعمار الثقافى كان أيضًا شكلاً من أشكال الأدب المقارن ، حيث قامت المجموعة المستعمرة بجلب أدبائها ثم قياس أدباء البلاد الأصليين بشكل سلبى بالمقارنة بهم ، وبالطبع لم توصف هذه العملية بأنها أدب مقارن ، فلقد أصر علماء المقارنة خلال القرن التاسع عشر على أن المقارنة تتم على محور أفقى ، أى أنها تتم بين القرناء ، ونتيجة لهذا الموقف فإن علماء الأدب المقارن منذ البداية مالوا إلى تناول الأدباء الأوروبيين ، وما يبرهن على انتشار هذا الموقف هو أنه لم يختف من عقول (أو مناهج دراسة) العديد من علماء المقارنة ، ففى عام (١٩٦٧) على سبيل المثال ألقى س. ل. رين Wrenn كلمة رئيس الرابطة الحديثة للبحوث الإنسانية (وألقاها مرة أخرى فى لندن بعد ذلك بأسبوعين) وعنوان الكلمة «فكرة الأدب المقارن» وفيها اقترح مايلى :

> من الواضح أن الاختلافات الأساسية فى طريقة تفكير الشعوب لابد وأن تفرض حدودا ضيقة إلى حد ما ، وعلى سبيل المثال فلغة من لغات إفريقيا قد لا تتوافق مع أخرى أوروبية مما لا يسمح بمداخل مشتركة فى دراسة الأدب المقارن ، وحتى اللغة السانسكريتية على الرغم من أنها هى ذاتها لغة هندو ـ أوروبية بتشعباتها الهندية تمثل نموذجًا فكريًا يجعل من أى ترجمة حرفية عملية ذات قيمة محدودة[١١].

ويستمر فى القول بأن دراسة مقارنة «للفردوس المفقود» و «الرامايانا» على سبيل المثال لا يتسنى لها إلا مناقشة جوانب التماثل والاختلاف فى الموضوع وفى طريقة المعالجة ، ويكون هذا على حساب التعبير الشعرى، ويقترح بأن هذا لا مفر منه نظراً للطبيعة المختلفة للفكر والوجدان السانسكريتى ، ثم يجادل بأن ما يجب على علماء المقارنة دراسته هو "اللغات الأوروبية سواء كانت لغات العصور الوسطى أو الحديثة" .

المفارقة فى بدايات الأدب المقارن :

ظهر مصطلح "الأدب المقارن " فى عصر من عصور التحول ، ففى أوروبا وبينما انشغلت بعض الأمم بصراعها من أجل الاستقلال (الاستقلال من سيطرة الإمبراطورية العثمانية والإمبراطورية النمساوية ـ المجرية ومن فرنسا وروسيا) وظهرت إلى الوجود دول قومية جديدة فإن الهوية القومية (بغض النظر عما يعنيه هذا التعبير)

كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالثقافة الوطنية (ولا يهّم كثيراً كيف يتم تعريف هذه) وربما قرر علماء المقارنة فيما بعد إغفال الخلفية السياسية المتأججة التى ظهرت فيها التصريحات الأولى عن الأدب المقارن ، ولكن مما يلفت النظر أنه بينما دارت مناقشات حول الجذور العالمية للأدب جنبا إلى جنب مع موضوع روح الأمة كانت المقارنات تعقد على أساس إعطاء ثقافة بعينها مكانة أسمى من ثقافة أخرى ، وفى الكلمة التى ألقاها فيلارتيه شال عام (١٨٣٥) فى الاتينيه قال :" إن فرنسا أكثر البلاد حساسية وموقع فرنسا بالنسبة لأوروبا يماثل موقع أوروبا بالنسبة للعالم " وأضاف بأنه يشعر باحتقار تام للروح الوطنية عندما تكون عمياء وضيقة الأفق [١٢]. هذه الرؤية المزدوجة أعانته على أن يدافع عن الطبيعة الموضوعية و غير المنحازة للأدب المقارن فى نفس الوقت الذى يعلن فيه عن التفوق الفرنسى .

وموقف اللورد ماكولى فى رفضه للآداب الهندية والعربية لا يختلف عن موقف شال ، فلقد كان مؤمنًا هو أيضًا بنظرية تفوق ثقافته ، فكلاهما كان نتاج أوروبا فى ذلك العصر وكان كلاهما مدركًا العلاقة الوثيقة والمتشابكة بين الأنظمة الأدبية الأوروبية وما أسماه شال "الجزء الآخر من الأمم الأخرى فى الحركة العظيمة لإرساء الحضارة كما كانا متماثلين فى نظرتهما إلى أن كل ماهو وافد إلى أوروبا فهو دخيل، وحتى ملاحظات جوته حول "الأدب العالمى" لابد وأن توضع فى سياقها الصحيح ، فعلى الرغم أنه فى النهاية وجه اهتمامه إلى آداب شعوب خارج أوروبا إلا أن صياغته لمصطلح "الأدب العالمى " Weltliteratur كان يتصل بآرائه حول أوروبا وخاصة حول رغبته فى إنهاء الحرب .

إن مايبدو واضحًا عندما ننظر إلى بدايات الأدب المقارن هو أن المصطلح سبق الموضوع ، فلقد استخدم الناس تعبير "الأدب المقارن " قبل أن تكون لديهم فكرة واضحة عما يعنيه هذا المصطلح ، ومن مميزات بعدنا الزمنى هو أننا نستطيع إدراك أن "المقارنة" كانت تستخدم كمضاد "للوطنية" ، وبينما خاطرت دراسة الأدب "الوطنى " بأن تتهم بالتحيز فإن دراسة الأدب المقارن كانت تحمل فى طياتها شعوراً بالسمو فوق ماهو وطنى ومحدود ، أى أن المصطلح استخدم بطريقة فضفاضة ، ولكنه كان مرتبطًا بالرغبة فى أن يعم السلام أوروبا ، وأن ينتشر التوافق والانسجام بين الأمم ، وركيزة أساسية فى هذه النظرة المثالية كانت تتعلق بالاعتقاد أن المقارنات لابد وأن تقوم على أساس متبادل ولقد قام شال فى عام (١٨٣٥) وأبل فرانسوا فيلمان Abel François Villemain فى عام (١٨٢٩) بالترحيب بدراسة أنماط التأثر والتأثير ، معددين

أسماء عظماء الأدباء من بلاد متعددة ومختلفة ، وطبقًا لرأى شال فإن الدراسة الأدبية المقارنة لابد وأن تكون قبل كل شيء آخر "رحلة ممتعة " تتفحص عظماء الأدباء بدءًا من القرن السادس عشر ، والكلمات الأساسية فى هذه الرؤية للأدب المقارن هى الاتصال والامتزاج والمشاركة محولة بهذا الكتابة عن المجال السياسى ومتسامية نحو الوفاق العالمى ، وهكذا ظهر الأدب المقارن كنقيض للوطنية على الرغم من أن جذوره كانت ضاربة فى الثقافات الوطنية، ولقد ناقش شال و فيلمان عظمة الأدباء القدماء بطريقة متحضرة وبتميز علمى ، ولكنهما كانا فى المقام الأول فرنسيين ، وكان اهتمامهما منصبًا على عملية التأثير والتأثر الأدبى بين فرنسا وجيرانها وما تقدمه فرنسا لهم ، وعلى نفس المنوال فإن الاهتمام الشديد فى أوروبا كلها فى بدايات القرن التاسع عشر ببايرون وشكسبير (هذا الاهتمام المنعكس فى وفرة الترجمات لأعمالهما) لم يكن راجعًا إلى الاهتمام بإنجلترا أو بالثقافة الإنجليزية بقدر ما كان راجعًا إلى أن هذين الكاتبين كان بالإمكان استخدامهما كمثالين لروح الثورة ، وفكرة وجود تماثل وتبادل فى المقارنة كانت أسطورة ، ولكنها كانت أسطورة اعتنقها الكثيرون بعمق ، كما اعتنقوا أسطورة العظمة العالمية التى تتخطى حدود الثقافات .

وبسبب الغموض المحيط بأصل مصطلح الأدب المقارن فليس من المستغرب أن محاولة تعريف الموضوع تسيطر على علمائه منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن، ويقول أولرتش فايسشتاين Ulrich Weisstein إن أيًا من جان ـ جاك أمبير – Jean - Jacques Ampere مؤلف كتاب «**تاريخ الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى مقارنة بالآداب الأجنبية**» (١٨٤١) أو أبل فرانسوا فيلمان مؤلف كتاب «**وصف للأدب فى العصور الوسطى فى فرنسا وإسبانيا وإنجلترا** » (فى مجلدين –١٨٣٠) "لابد وأن يعتبر الأب الحقيقى للأدب المقارن بوصفه دراسة منظمة فى فرنسا أو ربما فى أى مكان آخر" (١٣) .وليس من السهولة بمكان عمل دراسة منظمة لموضوع ولد بطريقة عشوائية وغير محددة ، وما حققه فيلمان وأمبير هو كتابة ما يمكن وصفه بتاريخ للآداب موضحين أنماط الاتصال والتأثر ، ولم يحظ الأدب المقارن بمكانة أكاديمية سوى بعد انقضاء معظم القرن وإقامة الكراسى الأكاديمية للأدب المقارن ، ولقد أنشئ أول كرسى أكاديمى فى ليون عام ١٨٩٧ ، وظهر بعده العديد فى فرنسا . ولقد هيمن الأدب المقارن الفرنسى على هذا الحقل ، حيث تباطأت معظم الدول الأوربية الأخرى فى إنشاء الكراسى المماثلة ، ولكن فى الولايات المتحدة الأمريكية قام

تشارلس تشونسى شاكويل Charles Chauncey Shackwell بتدريس مقرر عن "الأدب العام أو المقارن" فى جامعة كورنيل بدءًا من عام ١٨٧١ ، كما قام تشارلس ميلز جيلى بتدريس النقد الأدبى المقارن فى جامعة ميتشيجان من عام ١٨٨٧، بينما أنشئ أول كرسى أكاديمى لهذه الدراسة فى هارفارد عام (١٨٩٠) ، وفى الحقيقة أن العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر شهدا استقرار الأدب المقارن عالميًا ، فبالإضافة إلى تدريس هذا الموضوع فى معاهد التعليم العالى فى أوروبا والولايات المتحدة فإن هاتشسون ماكولى بوزنيت Hutcheson Ma-cauley Posnett أستاذ الأدب القديم والإنجليزى فى جامعة أوكلاند بنيوزيلنده نشر دراسة طويلة عن الموضوع تحت عنوان **الأدب المقارن** فى عام (١٨٨٦) ، كما أنشئت دوريتان فى نفس الموضوع فى أوروبا ، أول هاتين الدوريتين أنشأها هوجو ملتزل دى لومنيتس Hugo Meltzl de Lomnitz وهو عالم متحدث بالألمانية من منطقة كلوج Cluj والتى تعتبر تابعة لرومانيا الآن ، وكانت هذه الدورية متعددة اللغات وعنوانها **المقارنة فى الآداب العالمية** ، وتبعتها مجلتان حررهما العالم الألمانى ماكس كوخ وهما **مجلة تاريخ الأدب المقارن** (١٨٨٧ - ١٩١٠) **ودراسات فى تاريخ الأدب المقارن** (١٩٠١ - ١٩٠٩) .

وخلال القرن التاسع عشر كان مصطلح "الأدب المقارن" يستخدم بطريقة مرنة ، ولقد حذا علماء المقارنة حذو «هامبتى دامبتى» عندما قال لآليس إنه عندما يستخدم لفظًا «فإنه يعنى بالضبط ماأريده له أن يعنى لاأكثر ولا أقل" ، ولكن من المؤكد أنهم لم يتبعوا رأيه الآخر وهو أنه كلما أكثر من استخدام لفظ ما فإنه كان يدفع ثمنًا زائدًا مقابل ذلك ، وبهذا انتقل استخدام مصطلح "الأدب المقارن" إلى لغات عديدة ليعنى ما يريده كل فرد من استخدامه له .

والدراسات الفرنسية الأولى مثل أعمال آمبير وفيلمان اللذين ذكرناهما من قبل كانت توجه اهتمامها إلى العصور الوسطى ؛ أى إلى تلك النقطة من تاريخ تطور الأنظمة الثقافية الأوروبية عندما لم تكن الحدود اللغوية مرسومة بدقة ، كما أن الحدود الوطنية لم تكن مرسومة على الإطلاق ، وكان التواصل والتبادل حرصًا بين العلماء والشعراء ، وقبل كل شىء فإن دانتى - والذى يعتبر أبًا للغة الإيطالية - قد مدح الشاعر البروفنسالى آرنو دانيل Arnaut Daniel بوصفه معلمه وبهذا أعطاه شرف التحدث بلغته الوطنية فى القصيدة ٢٤ من المطهر موضحًا هكذا أن الشعر فى تصوره غير

مقيد بلغة أو ثقافة وطنية ، ولقد وجد علماء المقارنة فى العصور الوسطى مجالاً خصباً للدراسة ؛ لأنهم إذ يتوجهون نحو حقبة من تاريخ أوروبا تختلف تماماً عن عصرهم فإنهم يستطيعون تجاهل الأسئلة المحيرة المطروحة فى زمنهم وتجاهل الصراعات المريرة التى كثيراً ما أدت إلى إراقة الدماء والتى نجمت من وضع حدود طبقا لمعايير سياسية أكثر منها جغرافية أو عرقية ، ومع كل ذلك فإن علماء المقارنة الفرنسيين اللاحقين تساءلوا عن شرعية دراسة العصور الوسطى ، وأوضحوا أن المجال المشروع للدراسة المقارنة هو عالم ما بعد العصور الوسطى فقط ، ولقد أعلن الناقد الكبير بول فان تيجم Paul Van Tieghem فى عام ١٩٣١ مايلى :

> يحتوى الأدب المقارن على العلاقات المتبادلة بين الأدب اليونانى واللاتينى ، وعلى ما يدين به الأدب الحديث (بداية من العصور الوسطى) للأدب القديم ، كما يحتوى فى النهاية على الصلات التى تربط مختلف الآداب الحديثة بعضها ببعض ، وهذا المجال الأخير ـ وهو أكثر الثلاثة اتساعا وتعقيدا ـ هو المجال الذى يعتبره الأدب المقارن كما نفهمه بصفة عامة دائرة اختصاصه [١٤].

وآراء فان تيجم ضد دراسة العصور الوسطى ناقضت الرأى القديم القائل بأن ذلك العصر قدم فرصة فريدة لعلماء المقارنة بفضل غياب الحدود المرسومة بدقة بين الأمم ، ولقد اقترح بدلاً من ذلك أن التحليل المقارن يتناسب مع الآداب الحديثة ، كما اقترح أن تتم المقارنة بين عنصرين فقط وفيما عدا ذلك يخرج خارج دائرة الأدب المقارن وهو الشيء الذى يعتبره مختلفاً تماماً .

إن ما حدث فى هذا القرن منذ أن نشر فيلمان فى عام (١٨٣٠) دراسته المكونة من مجلدين عن العصور الوسطى وحتى قدم فإن تيجم تعريفه الضيق فى عام (١٩٣١) مازال يؤثر على فهمنا للأدب المقارن اليوم ، ويجدر بنا أن نحاول تتبع ما حدث من تغير فى المواقف نحو الأدب المقارن ، هذا التغير الذى أدى إلى كتاب فان تيجم الجرئ والمحدود والذى وضع فيه الثقافة الشفهية والفلكلور وأدب ما قبل عصر النهضة خارج حدود مفهومه للأدب المقارن ، كما صاغ فكرة الدراسات الثنائية والتى أساءت للموضوع لزمن طويل .

محاولات للتعريف :

إن قراء اليوم معذورون فى اعتبارهم أن فرنسا وألمانيا هما الماردان التوأم

للمجموعة الاقتصادية الأوروبية وفى تجاهلهم ما كانت عليه الأحوال فى القرن التاسع عشر، وفرنسا بتخطيها فترة الثورة و فترة ظهور نابليون وسقوطه أصبحت فى منتصف القرن التاسع عشر قوة غنية تمتلك المستعمرات فى العالم كله ، كما أصبحت قاعدة صناعية قوية لديها إيمان بتفوق لغتها ومؤسساتها وثقافتها ، أما ألمانيا من الناحية الأخرى فكانت مجموعة دويلات تجمعها اللغة ولكنها تجاهد من أجل إيجاد مركز سياسى وروح وطنية لها ، وكما أشرنا من قبل أن الأدب المقارن ارتبط بالحركة الوطنية منذ البداية فليس من المستغرب أن موضوعه تطور بطريقة مختلفة فى كل من فرنسا وألمانيا ، فالمنظور الفرنسى والذى يبدو موجهًا نحو دراسة الانتقال الثقافى وتلعب فيه فرنسا إما دور الواهب أو دور المتلقى ، هذا المنظور كان منشغلاً بتحديد "السمات الوطنية " واقتفاء أثرها ، وكما أوضح فرديناند برونتيير Ferdinand Bru-netière عام ١٩٠٠ :

إن تاريخ الأدب المقارن سيجعل فهمنا - إنجليزا كنا أم فرنسيين - للسمات الوطنية الموجودة فى أدبائنا العظماء أكثر حدة وقوة فنحن لا نقيم هويتنا إلا بوضعها موضع التضاد ، فنحن نقوم بتعريف أنفسنا بالمقارنة بأنفس الآخرين ونحن لانعرف أنفسنا عندما نكتفى بمعرفة أنفسنا (١٥).

أما المنظور الألمانى فلقد كان مختلفًا قليلاً ، ففى مقدمته لمجلة **تاريخ الأدب المقارن** مدح ماكس كوخ ماحققه هيردر بصياغته "مفهومًا جديدًا للأدب وتاريخ الأدب "، موضحا أن كتابات هيردر عن الشعر والأغانى الشعبية "فتحت حقلاً من أخصب الحقول وأوسعها فى التاريخ الأدبى المقارن " ، وكان كوخ يرى أن الترجمة مجال أساسى من مجالات الدراسات المقارنة ووضع الأدب الألمانى وتاريخه " كنقطة انطلاق وكمركز للجهود التى تحاول المجلة إعطاءها العون "(١٦). ويمكننا مقارنة هذا الرأى بموقف فان تيجم الذى كانت له وجهة نظر قاطعة حول أسباب استبعاد الفن الشعبى من الأدب المقارن :

إن قصص الأطفال والأساطير تنتمى إلى الفن الشعبى وليس لتاريخ الأدب ؛ لأن الأخير هو تاريخ العقل البشرى من منظور فن الكتابة ، ولكن فى تقسيم الموضوعات فإن الباحث ينظر فقط إلى الموضوع وانتقاله من بلد إلى أخرى والتغيرات التى تطرأ عليه ، والفن لايلعب دورًا فى هذا التراث مجهول الاسم والذى تحتم طبيعته أن يظل بعيدًا عن الفردية (١٧).

وربما ليس من السذاجة أن نرى أن الكلمة الأساسية فى هذه القطعة هى كلمة "العقل " أو أن نتأمل فى حقيقة أن الأدب الفرنسى المقارن كان يميل نحو دراسة ما ينتجه العقل البشرى بينما اهتم علماء المقارنة الألمان اهتماماً أكبر "بجذور " الأمة و"روحها" ، هذا الاختلاف فى استخدام المصطلح وفى التأكيد كان ناجماً عن اختلاف التقاليد الثقافية وأنماط النمو السياسى والاقتصادى فى كل من فرنسا وألمانيا فى القرن التاسع عشر ، ولقد تفاقمت هذه الاختلافات فى القرن العشرين بينما حاول علماء المقارنة الفرنسيين تحديد مفهوم المصطلح وتقييد استخدامه هذا فى الوقت الذى تحول فيه علماء المقارنة الألمان (أو بعضهم) بطريقة مطردة إلى النعرة الوطنية ، وكما عبر أولريتش فايسشتاين عن ذلك وهو يشير إلى الموقف فى ألمانيا فى عصر هتلر فى الثلاثينيات : "كيف يتسنى للأدب المقارن أن يزدهر فى بلد منعت فيه مسرحيات شكسبير وموليير ويوجين أونيل واختفت منه روايات الأدباء الفرنسيين والروس العظماء؟[١٨]. وتتخذ المجلة التى أنشأها هوجو ملتزل دى لومنيتس عام ١٨٧٧ موقفاً مختلفاً ، وتقدم منظوراً آخر للأدب المقارن ؛ فلقد حاول دى لومنيتس فى مقاله الافتتاحى أن يبرهن على أن الدراسة الأكاديمية للأدب المقارن لم تنشأ بعد ، وأن مهمة المجلة هى أن تساعد فى عملية إنشائه ، ولقد حدد لذلك ثلاث مهام أساسية : إعادة تقييم التاريخ الأدبى الذى وصفه بأنه نزل إلى مرتبة "التابع" " أو "الخادم" للتاريخ السياسى أو علم فقه اللغة ، وإعادة تقييم الترجمة كفن بالإضافة إلى الاقتناع بالتعددية اللغوية ، وهاجم النعرة التى يتسم بها الأدب المقارن المبنى على الأفكار الوطنية بمفهومها الضيق :

> لايمكننا أن ننكر أن هناك سوء فهم عام لما يسمى "بالأدب العالمى " فكل دولة اليوم تطالب "بأدب عالمى " خاص بها بدون أن تدرى ماهو المقصود بذلك ، إن كل أمة الآن تعتبر نفسها ـ سواء بسبب معقول أم لا ـ متفوقة على غيرها من الأمم وهذا الافتراض والذى يصاغ فى نظرية كاملة هو الأساس الذى يقوم عليه علم التربية والذى يحاول الآن فى كل مكان تقريبا أن يصبح "وطنياً "[١٩].

إن آراء دى لومنيتس تلفت نظرنا الآن باستنارتها وما تنم عنه من رحابة أفق ، فلقد كان محقًّا فيما تبناه من آراء حول أهمية الترجمة فى تطور الأدب المقارن ، وجادل بطريقة مقنعة أن التاريخ الأدبى له وجود قائم بذاته وليس كمساعد لموضوع آخر ، كما كان اهتمامه بظاهرة التعدد اللغوى يشير إلى اهتمامه الشديد بلغة الأقليات وآدابها ، وكان أحد المبادئ التى قامت المجلة على أساسها الإيمان بأن الأهمية

السياسية لأمة ما أو عدمها لايجب أن تتدخل فى الدراسة المقارنة للأدب ، ومن ثم فإن مقارنة بين كاتب سلوفينى وآخر فرنسى لابد وأن تتم بشروطها الخاصة بها وبدون افتراض أن الأخير له قيمة أسمى من الأول بسبب مرتبة الأدب الفرنسى فى التراث الأوروبى.

ولكن مجلة دى لومنيتس لم يكن لها تأثير كبير على تطور الأدب المقارن خارج أوروبا الشرقية ، فالنموذج الفرنسى كان مسيطراً إلى حد كبير على الرغم من أن بعض الأعمال الفرنسية كانت متطرفة إلى الحد الذى يجعلنا نشعر إزاءها بالتعجب ، وكتاب لولييه Lolliée **التاريخ المختصر** والذى وصفه فايسشتاين بأنه قد بطل استعماله حتى فى الوقت الذى ظهر فيه عام (١٩٠٣) يعكس – على الرغم من ذلك – طريقة معينة لبناء التاريخ الأدبى على أسس من نعرة قومية عميقة النبرة .

ولنتأمل – على سبيل المثال – وجهة نظر لولييه فى الأدب الإنجليزى فى نهاية القرن الثامن عشر، تلك السنوات التى شهدت نشر أعمال أصبحت تعتبر نصوصاً كلاسيكية :

> فى إنجلترا فى نهاية القرن الثامن عشر كانت حالة الهياج السياسى بدرجة جعلت من الصعب أن ينمو الأدب فى سلام وسط متطلبات الحرب والأحداث العامة ، والأدب فى عصور كتلك يصبح مشبعًا بالسياسة إن لم يكن كلية فبطريقة جزئية ، ويتدهور الإبداع الأدبى ، ويحتل التاريخ والخطابة أعلى مرتبة ويهمل الشعر ، ولكن القرن كسب فى الأنشطة العملية ما كان قد فقده فى جانب المثالية الشعرية [٢٠] .

وبعد أن أعلن لولييه هذا التصريح كان عليه أن يعوضه بحاشية ذكر فيها الأسماء التى كان قد تجاهلها ، ثم أضاف أنه : "من المثير ملاحظة أن فى الفترة بين ١٧٨٩ و ١٨١٤ من بين حوالى العشرين من كُتّاب الرواية الخيالية المشهورين كانت هناك أربع عشرة سيدة ، ثلاث كاتبات منهن اكتسبن سمعة أوروبية واسعة وهن أن رادكليف Ann Radcliffe وماريا إدجورث Maria Edgeworth وجين أوستين Jane Austen وبخاصة الاثنتين السابقتين".

وبالنظر فى الأمثلة السابقة يبدو الاحتمال أكبر أن عمل لولييه أصبح مهملاً من جانب علماء المقارنة اللاحقين ، وذلك بسبب جهله بتاريخ الأدب أكثر منه بسبب المنهجية التى استعملها ، وكتابه نموذج جيد للقصور الموجود فى هذا النوع من الأدب المقارن

والذى تختلط فيه المثالية الواهية والنعرة الوطنية ، ويتفاقم هذا القصور بسبب الطموح الزائد للمشروع (تاريخ كل الآداب) ويميل الكاتب (الواضح) لترك فجوات.

ولا شك أن موقف بول فان تيجم كان رد فعل للأدب المقارن من النوعية التى قدمها لوليه ، ولكنه وهو يحاول صياغة حدود دقيقة للأدب المقارن نجح فى خلق مجموعة جديدة من المشاكل ، فلقد حاول أن يتخطى مشكلة المصطلح عن طريق التمييز بين الأدب "المقارن " و"العام "و"العالمى" ، ومن وجهة نظره فإنه يتحتم على الأدب المقارن أن يدرس عنصرين اثنين (الدراسة الثنائية) ، بينما يجب على الأدب العام دراسة العديد من الآداب ، هذا التمييز لم يكن نافعًا بالمرة وإنما زاد من اضطراب المعنى ؛ فكما يلاحظ ويلك :

> من المستحيل وضع حد فاصل بين الأدب المقارن والأدب العام ، أو على سبيل المثال بين تأثير والتر سكوت فى فرنسا وظهور الرواية التاريخية ، هذا بالإضافة إلى أن مصطلح "الأدب العام " يؤدى إلى اللبس . فلقد كان المفهوم منه هو النظرية الأدبية والمعايير الأدبية ومبادئ الأدب (٢١) .

ويشير ويلك أيضًا إلى أن الأدب المقارن بمعناه الضيق كعلاقات ثنائية "لايمكن أن يكون دراسة أكاديمية ذات معنى" لأنها ستتناول قطعا مبعثرة ولا يمكن أن تكون لها منهجية خاصة بها ، وفى فصل بعنوان "الأدب العام والمقارن والقومى " فى كتاب كتبه رينيه ويلك بالمشاركة مع أوستين وارين (**نظرية الأدب** - ١٩٦٢) يعود ويلك مرة أخرى إلى الهجوم موضحًا أن إحدى نتائج المدخل الثنائى الضيق هى تقهقر الاهتمام بالأدب المقارن فى السنوات الأخيرة .

ولاشك أن التأكيد الفرنسى على الدراسات الثنائية والذى نجده لدى فان تيجم وفرنان بالدنسبيرجر وبعض العلماء الفرنسيين الآخرين الذين شاركوا فى إصدار مجلة **الأدب المقارن** Révue de littérature comparé هذا التأكيد حدد اهتمامات عدة أجيال من علماء المقارنة ، ففى يوم ما كانت المشكلة تكمن فى تحديد المنطقة التى لا تدخل ضمن دراسات الأدب المقارن ، أما الآن فلقد أنشئت مناطق استبعاد طبقا لمعايير تمت صياغتها بدقة ، وبهذا أمكن إجراء دراسة مقارنة بين لغتين ، ومن ثم أصبح من المقبول إجراء دراسة تقارن بين أدباء فرنسيين وآخرين ألمان ، أما الشىء الذى لم يكن من الممكن قبوله هو إجراء دراسة لكاتبين يكتبان بالإنجليزية بغض النظر عما إذا كان أحدهما كنديًا والآخر من كينيا ، ومن نفس المنطلق لم يكن مقبولاً إجراء

دراسة بين **بيوولف والفردوس المفقود** بالرغم من أن العمل الأول مكتوب باللغة الآنجلو ـ ساكسونية ؛ حيث إن هذه اللغة من الناحية الفنية تعتبر فرعًا قديمًا للغة الإنجليزية الحديثة ، وبهذا فهى تنتمى إلى نفس النظام الأدبى ، ويحاول فان تيجم جاهدًا أن يصنف الأدباء البلجيكيين أو السويسريين الناطقين بالفرنسية الذين يمكن ضمهم (هؤلاء المنجذبون ناحية باريس) والذين يمكن استبعادهم (وهم أولئك الذين فضلوا أن يستمروا فى أوطانهم) كما وجد أن الأدب المقارن يجب أن يدرس تأثير كتابات أفراد بعينهم ؛ فالكاتب كان يحتل مكانًا أساسيًا ، وتم استبعاد الأدب الشفهى والأدب مجهول الكاتب والأدب الجمعى والشعبى ، ولقد ضاع وقت وطاقة هائلة فى محاولة تحديد الحدود الفاصلة ـ متى تصبح اللهجة لغة فى الواقع ؟ متى تصبح الأمة أمة حقيقية ، هل عندما تمتلك أدبًا خاصًا بها أم عندما تكون لها حدود سياسية ؟ متى يصبح الأدب الشعبى أدبًا "لائقًا " مرموقًا يرتكز على هوية الكاتب ؟ هذه الأسئلة وغيرها طالما حيرت علماء المقارنة لعقود طويلة ، بينما كان العلماء الفرنسيون يتحمسون لهذه القيود أو يهاجمونها أويصوغون مجموعات أخرى من البدائل لها ، ومن الممكن أن نرى أن مبدأ "الدراسات الثنائية " أخذ يصبغ الأدب الفرنسى المقارن كله تقريبا بدءًا من ثلاثينيات القرن العشرين ، وشعر البعض بحاجة ملحة لكى يدافعوا عن هذا المبدأ أو محاولة التحرك عبره وتخطيه وهو ما حاوله علماء مثل جان ـ مارى كاريه Jean- Marie Carré وماريو فرانسوا جيار Marius Guyard ورينيه إتيمبل René Etiemble.

وربما كانت فكرة اللغة كوسيلة التمييز الأساسية التى تتيح القيام بالمقارنة هى أكثر المبادئ شيوعًا وقبولاً ، وحتى فى وقت متأخر مثل منتصف السبعينيات عندما عينت لكى أنشئ الأدب المقارن فى واريك كانت لدى تعليمات صريحة وواضحة بأن لا أسمح بمشروعات مقارنة بين الأدب الإنجليزى والأمريكى ، وأن أصر على أن يكون الطالب على دراية بلغتين على الأقل ، هذا التمييز القائم على أساس اللغة ، والذى ينحو منحى النمط الفرنسى ، كان قد أصبح واسع الانتشار .

إن المغالطة فى هذا المدخل واضحة أمام العيان ؛ فاللغة والثقافة مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا ، والرأى الذى يرى فى الحدود اللغوية الخط الفاصل من أجل إرساء قواعد الدراسة المقارنة لابد وأن يبوء بالفشل ، إن المدخل الثنائى لم ينجح قط ، وكل ما نجح فى تحقيقه هو تقييد المشروعات التى يسمح للأدب المقارن بتناولها ، وخلق عراقيل

لم تكن موجودة فى المقام الأول ، وتجاهل موضوعات أخرى أكبر عن قصد وتعمد ، حتى عالم مثل أولريتش فايسشتاين ، وهو مؤلف واحد من أعظم الكتب التى تناولت الأدب المقارن فى عصرنا ، وقع فى خيوط الدراسة الثنائية ومشكلة اللغة ، فبالرغم من أنه استطاع حمل نفسه على الاعتراف بأنه ربما كان هناك داع للسماح بالدراسة المقارنة بين الأدب الإنجليزى والأمريكى ، حيث إن كل أدب منهما "قد اتخذ مسيرة مختلفة منذ القرن التاسع عشر على الأقل ، "لكنه لم يستطع حمل نفسه على أن يعترف بنوع آخر من التمييز : " إن محاولة فصل الأدب الأيرلندى عن الأدب الإنجليزى محاولة مشكوك فى أمرها حتى ولو كان هذا الفصل من أجل مبدإ منهجى خاطئ ؛ لأن مثل هذه الخدعة ستنزع الجذور الفنية لأدباء على شاكلة سويفت وييتس وشو من أجل مبدإ لا علاقة له بالأدب ".[٢٢]

ويبدو أنه لم يخطر ببال فايسشتاين أن الكتاب الأيرلنديين ربما أدرجوا فى الأدب الإنجليزى المعترف به من خلال مبادئ لا تمت للأدب بصلة ، فهو بالكاد سمح بالاختلاف بين الأدب الإنجليزى والأمريكى ، ولكن هذا كان أقصى مايمكن أن يصل إليه ، ومواصلة السير فى نفس الطريق كان يعنى العودة إلى الأسئلة المحيرة عن اللغة والثقافة القومية والهوية الوطنية ، كما يعنى العودة إلى تلك الأرض الرخوة غير محددة المعالم التى ظهر منها الأدب المقارن فى بادئ الأمر فى فرنسا بعد موقعة ووترلو التى حاول علماء المقارنة اللاحقين أن يتناسوها .

ولقد قاد رينيه ويلك هجوماً شرساً ضد ما اعتبره منهجية عفا عليها الزمن ووطنية ضيقة الأفق فى مقال بعنوان " أزمة الأدب المقارن " وهو مقال مبنى على محاضرة ألقاها عام ١٩٥٩ ، حذر فيها أن الأدب المقارن لم يتمكن بعد من إرساء قواعده كدراسة تقوم على أسس جادة ، وأنه مازال يصارع مشاكل انتفت أهميتها منذ زمن بعيد ، ولقد نحا باللوم على المدرسة الفرنسية :

كل هذه العثرات حدثت فقط لأن فان تيجم وسابقيه ولاحقيه كانوا ينظرون إلى الدراسة الأدبية من منظور القرن التاسع عشر عن الحقائقية الوضعية .. لقد جمعوا كماً هائلاً من التماثلات والتشابهات وأحياناً الهويات ، ولكنهم نادراً ما تساءلوا عما يجب أن تظهره هذه العلاقات إلا ربما معرفة كاتب بآخر وقراءته لأعماله [٢٣] .

لقد كتب رينيه ويلك هذا أكثر من ربع قرن مضى ، ولكننا اليوم نقرأ مقاله هذا كنبوءة ، وقد اتهم فان تيجم والمجموعة الفرنسية بتقييد مجال الأدب المقارن وتشجيع اتجاه عليه غمامة لايفضي سوى لحارات مسدودة ، كل منها تحمل فى أغلب الظن اسمى كاتبين مغمورين يكتبان بلغتين مختلفتين ، وبهذا أوضح ما يترتب عليه هذا المدخل ، وما حدث فى الواقع هو أن الأجيال اللاحقة من العلماء الشبان أداروا ظهورهم لدراسة بدت لهم قديمة وبلا فائدة ، وكما أوضحنا فى المقدمة فإن أعداد الباحثين فى مجال نظرية الأدب تضاعفت بينما تضاءلت أعداد المشتغلين بالمقارنة ، ففى عالم ما بعد الحداثة الذى نعيش فيه الآن لا يوجد مكان لموضوع يستمر فى الجدل والسفسطة عما إذا كان باستطاعتنا اعتبار بيتس أيرلنديًا أم إنجليزيًا ، وعما إذا كانت دراسة تأثير إبسن فى مسرح الحداثة تعتبر دراسة فى الأدب "المقارن" أم "العام".

لقد جاء الوقت – كما قال رينيه ويلك و هارى ليفين – لكى نتخلى عن المفاهيم القديمة وغير الضرورية وأن نراها فى صورتها الحقيقية كنتاج عصر معين وسياق ثقافى معين ، وفى الفصل التالى سنتناول منظورًا بديلاً للأدب المقارن ، وهو ليس منظورًا بلا مثالب ، ولكنه – على أقل تقدير – يقدم مدخلاً يمكن وضعه فى مقابل المدخل الثنائى - وهو تطور الأدب المقارن خارج أوروبا .

الفصل الثانى

فيما وراء حدود أوروبا

المفاهيم البديلة للأدب المقارن

فى مجموعة من المقالات عن الأدب المقارن نشرتها جامعة إلينوى الجنوبية فى عام ١٩٦١ (وحررها نيوتن ستولنشت Newton Stallknecht وهورست فرنز Horst Frenz) حاول هنرى ريماك تعريف ما أسماه "بالمدرسة الأمريكية" :

> إن الأدب المقارن هو دراسة للأدب خارج حدود دولة معينة ، وهو أيضًا دراسة للعلاقات الموجودة بين الأدب من ناحية وبين شتى فروع المعرفة والعقيدة مثل الفنون (الرسم والنحت وفن العمارة والموسيقى) والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية (السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع) والعلوم والدين وغيرها من ناحية أخرى ، وهو يعنى باختصار مقارنة أدب بأدب آخر (أو بآداب أخرى) أو المقارنة بين الأدب من جهة ومجالات التعبير الإنسانى من جهة أخرى [(١)].

لقد وضع مقال ريماك أسس الأدب المقارن الأمريكي والتى تختلف عن المدرسة الفرنسية محطمًا بها شوكة النموذج الفرنسي نهائيًا ، وكان التعريف الذى قدمه ريماك ملخصًا للاتجاهات السائدة فى الولايات المتحدة بأسرها ، كما أصبح الميثاق الذى تتبعه المدرسة الأمريكية للأدب المقارن ، و برر ريماك موقفه بتصريحه أنه اختار عن عمد مدخلاً غير تاريخي وغير نوعى، وإنما مدخل وصفي ومتزامن . وقابل بين مدخله هذا ومدخل علماء المقارنة السالفين وقدم ثبتًا مرجعيًا موثقا لكتب الأدب المقارن ، لقد كان مدركا تمامًا لمشكلة المصطلح فى إشارته إلى غموض وضبابية التمييز بين الأدب المقارن والأدب العام على سبيل المثال ، كما وافق أنه توجد "منطقة ضباب لو حاولنا

الدفاع أو الهجوم على قابلية موضوع ما للمقارنة "(٢). ولقد اعتقد ريماك أن المنهج الفرنسى منهج ذو آفاق ضيقة ، ويعتمد بطريقة مبالغ فيها على الشواهد المادية ، وأوضح أن دراسات التأثر على الطريقة الفرنسية تخلو من الخيال ؛ حيث إنها مستمدة من المدخل الوضعى ، ولهذا قدم نموذجًا بديلاً :

فى العديد من دراسات التأثر يستحوذ تتبع المصادر على اهتمام زائد بدلاً من محاولة الإجابة على أسئلة مثل : ما الأشياء التى تم الاحتفاظ بها والأشياء التى تم رفضها ولماذا ، وكيف تم استيعاب المادة لتصبح جزءًا من الكل ، وإلى أى درجة من النجاح تم هذا ؟ لو أن دراسات التأثر تمت بهذه الطريقة فإنها ستسهم ليس فقط فى معرفتنا بتاريخ الأدب ولكن أيضًا فى فهمنا للعملية الإبداعية وللعمل الفنى الأدبى (٣).

هذا التعريف الشامل الذى قدمه ريماك كثيرًا ما يقتبس ويهاجم ، فبينما بذل العلماء الفرنسيون جهدًا ووقتًا كبيرين فى محاولة وضع الأدب المقارن داخل حدود ضيقة وموضحين بدقة الموضوع الذى يمكن إدراجه فى الأدب المقارن أو استبعاده منه ، فإن ريماك وزملاءه اقترحوا تعريفًا يتجاوز عن عمد كل هذه الحدود ، وطبقا لريماك والمدرسة الأمريكية يمكن لأى شىء كان أن يقارن بأى شىء آخر سواء كان هذا أدبًا أم لا ، وجزء مهم من مفهوم ريماك هو فكرة أنه لا يصح اعتبار الأدب المقارن دراسة منفصلة ذات قوانين خاصة بها ، ولكن يجب النظر إليه كدراسة مكملة أو كجسم يربط الحقول المعرفية الأخرى ، ويتركز مدخله حول الكلمة الأساسية "العملية الإبداعية" وهو يختلف عن الاهتمام الفرنسى "بالمنتج" . وفى مجابهة ضرورة وضع قواعد لهذه الدراسة فهو يتجنب ذلك ويضع المسئولية على عاتق الفرد الذى يجب عليه - على حد قوله - أن يقرر القواعد التى تقوم عليها الدراسات المقارنة .

وإحدى القواعد التى يتجنبها ريماك هى القضية المحيرة لمفهوم "القومية " ، وفى التعريف الذى قدمه وأسلفناه آنفا يستخدم بدلاً منها كلمة أكثر حيادًا وهى "بلد" ، فالبلد يمكن التفكير فيها من الناحية الجغرافية وليس من الناحية الإيديولوجية ، وبهذا فتعريفه يبتعد بطريقة واضحة عن المنظور السياسى .

وعملية تحويل الأدب المقارن إلى دراسة تتجاهل السياسة تمامًا هى إحدى السمات الرئيسية للمدرسة الأمريكية ، وتقف على النقيض من تطور الأدب المقارن فى

أوروبا ، وعلى الرغم من التأثير الواضح للنقد الجديد فهى تعود إلى الماضى البعيد وتغوص لتجد جذوراً فى بعض أعمال القرن التاسع عشر ، وتشارلس ميلز جيلى الذى أنشأ الأدب المقارن فى بيركلى فى التسعينيات من القرن التاسع عشر وقام بتدريس مقرر عن الكتب العظيمة لاقى نجاحاً باهراً ، وأصبح نموذجاً يحتذى به فى تطور هذه الدراسة فى الولايات المتحدة ، كان جيلى يرى عمله كعمل إنسانى فى المقام الأول تصل جذوره إلى ماثيو أرنولد عن طريق بوزنيت و أرثر مارش ، كما كان أيضاً على وعى تام بمشاكل التعريف والمنهج ، ولكن البحث الذى كتبه بعنوان "ما الأدب المقارن ؟" (١٩٠٣) يوضح تماماً الفروق بين مدخله وبين مدخل الباحثين الأوروبيين ، ولقد اقترح جيلى أن الأدب المقارن لابد وأن يعتبر دراسة فى علم فقه اللغة الأدبى "لا أكثر ولا أقل ، كما قدم الصياغة المبدئية لتعريف المدرسة الأمريكية بتركيزه على أهمية علم النفس والأنثربولوچيا واللسانيات والعلوم الاجتماعية والدين والفن فى دراسة الأدب ، إن جيلى وزملاءه من علماء المقارنة الأمريكيين - بسبب بعدهم عن الحمية الوطنية الموجودة فى دول أوروبا وعن السعى نحو الاستقلال فى بلاد أمريكا اللاتينية الناشئة - وجهوا أنظارهم بدلاً من ذلك نحو نموذج يقوم على الدراسات البينية ، فالدراسة الأدبية هى جزء من شبكة من الموضوعات المتصلة التى تغذى بعضها البعض والتى تمثل جزءاً من التركيب العضوى لما يسمى "الثقافة " ، أما المشاكل المتعلقة بتعريف القومية طبقاً للاختلافات اللغوية أو الحدود السياسية فلقد أقصيت جانبا وبدلاً من كل ذلك نجد نظرية بوتقة الانصهار للأدب المقارن . وكما أن الولايات المتحدة كانت دوماً تفخر بأنها بوتقة ينصهر فيها كل القادمين إليها ، بوتقة تذوب فيها كل الاختلافات القومية واللغوية لتشكل شيئاً جديداً شاملاً ، فالمنظور الأمريكى للأدب المقارن كان بالمثل يرتكز منذ البداية على الأفكار البينية والكونية ، ولقد جادل العلماء بأن الدراسة لابد وأن تكون منتظمة ، ولكنهم تحاشوا فرض قيود أخرى ، و أعرب جيلى صراحة عن تذمره من مصطلح "الأدب المقارن" ذاته لأنه رآه فضفاضاً ومضللاً ، ولكنه لم يستطع صياغة مصطلح يصلح كبديل له ، وعوضاً عن ذلك فلقد حاول إرساء بعض القواعد لتطوير الموضوع أهمها الابتعاد عن المسار الذى طرقه علماء المقارنة الأوروبيون ، ووصل جيلى إلى حد أنه تحدى إحدى الدعائم الرئيسية للمدرسة الفرنسية وهى أن الأدب المقارن يعنى دراسة أدبين أو أكثر ، وأشار إلى أن دراسة العلاقات والمؤثرات الدولية هى فرع من فروع الموضوع ، وأن "دراسة أدب واحد يمكن أن تكون مقارنة علمية بكل المقاييس لو أنها حاولت البحث عن أسباب وقوانين الأدب فى سيكولوجية

جنس من الأجناس البشرية أوفى السيكولوجية الإنسانية عامة "[٤] .

ولقد اقترح واحد من معاصرى جيلى وهو هاتشيسون ماكولى بوزنيت Hutcheson Macaulay Posnett (وهو مؤسس الأدب المقارن المضاد Antipode-an Comparative Literature) نموذجًا لا يقوم على أسس قومية ، وكتابه بعنوان **الأدب المقارن** ظهر عام ١٨٨٦ ، وتبعه بعد خمسة عشر عاما بمقال نشر فى عام ١٩٠١ تعرض فيه للاستجابة التى تلقاها كتابه ، وتناول حالة الأدب المقارن كموضوع دراسى فى العالم الناطق بالإنجليزية ، أما دعوته لإنشاء كراسى أكاديمية فى الأدب المقارن فلقد تجاهلتها تمامًا الجامعات البريطانية – كما ذكر هو – إلا أنه تم العمل بها فى الولايات المتحدة ، وقال إنه على الرغم من وجود "نقد هواة " فى هذا المجال إلا أن تقدمًا ملحوظًا قد حدث فيه ، وارتكزت آراء بوزينت حول الأدب المقارن على نموذج ارتقائى ، واقترح أن المبادئ الأساسية للموضوع هى "الارتقاء الاجتماعى والتطور الفردى وتأثير البيئة على الحياة الاجتماعية والفردية للإنسان "[٥] . كما اقترح أن لفظ "المقارن" هو مرادف "للتاريخى " ، وبغض النظر عن المصطلح فإن المنهج واحد ويتكون من "اقتفاء آثار الخطوات التى خطاها الإنسان سواء كفرد أو كمجموعة للوصول إلى أعلى مراتب الحياة الاجتماعية "[٦] .

ويقف النموذج النشوئى لبوزينت ومثالية بوتقة الانصهار لجيلى موقف النقيض من المنظور الأوروبى للأدب المقارن ، ويتعين علينا ونحن نحاول فهم الخيوط المختلفة التى لاتزال موجودة معنا الآن أن نحاول الفصل بين المدخل الأوربى وبين نظيره غير الأوروبى ، فتطور الأدب المقارن فى فرنسا أو ألمانيا أو المجر أو إيطاليا كان يسير موازيًا للتغيرات السياسية الاجتماعية هناك ، كما كان دائما مرتبطا ارتباطا وثيقا بالإحساس بأهمية التاريخ ، أما فى الولايات المتحدة أو نيوزيلنده حيث كان بوزينت يقوم بالتدريس فإن الأولويات كانت مختلفة ، ويمكننا – بشكل عام – أن نميز بين ما يمكن تسميته بالأدب المقارن فى العالم القديم والأدب المقارن فى العالم الجديد ، ففى الأول كان التأكيد على المصادر وعلى توثيق كيف تمت قراءة نصوص عبر حدود ثقافية ولغوية وعلى الاهتمام باقتفاء الأصول وإرساء القواعد الثقافية للوعى القومى ، أما الآخر فالتأكيد فيه كان مختلفًا تمامًا ، فعلماء المقارنة فى العالم الجديد اعتبروا أن مهمتهم تتجاوز الحدود الوطنية ، كما كان شغلهم الشاغل هو متابعة ما حققته

الإنسانية عبر الزمان والمكان وعبر خطوط الدراسات الأكاديمية . أما السؤال عن كيفية تحديد وتعريف الأدب القومى فكاد يصبح سؤالاً بلا أهمية ، وبدلاً من ذلك ، فما كان يهمهم أكثر هو ما أسماه بوزينت "الحاجة الأخلاقية الملحة " لدراسة الحقائق التى يخلقها الفن العظيم .

تجنُّب التاريخ :

من المهم أن نلاحظ أنه وعلى النقيض من تفسير بعض النقاد فإن الأدب المقارن فى العالم الجديد لم يكن فى بدايته لا مباليًا بالتاريخ ، والفرق بين القديم والجديد كان يكمن فى الفرق · فى رؤية كل منهما لماهية التاريخ ، والنموذج النشوئى كان مسايرًا لآليات مجتمع متطور تحرر من الصراعات القومية ، ولكنه لم يكن - دومًا - لا مباليا بالتاريخ ، ولقد عرف أرثر مارش Arthur Marsh وهو أستاذ الأدب المقارن فى جامعة هارفارد فى التسعينيات من القرن التاسع عشر - عرف الموضوع بالطريقة التالية :

> إن المهمة الحقيقية للأدب المقارن هى أن يفحص ظواهر الأدب كله و يقارنها ويضعها فى مجموعات ويصنفها ، وأن يتساءل عن مسبباتها ويحدد نتائجها (٧).

وما يميز مدخل العالم الجديد فى بدايات القرن العشرين هو غياب النظرة القومية الضيقة والاعتقاد المثالى فى عظمة الإبداع الإنسانى وقدرته على النمو ، أما مشكلة الموقف اللاتاريخي فلم تظهر إلا فيما بعد ، فبينما ثبتت أقدام الشكلية على الطريقة الأمريكية فى مجال النقد الأدبى من خلال جهود النقاد الجدد فإن موضوع التاريخ أصبح فى حد ذاته ذا أهمية أقل ، وهكذا أمكن للتاريخ الأدبى أن يعالج بعيدا عن الأسئلة المحيرة عن التاريخ الاجتماعى أو السياسي أو الاقتصادى ، إلا أنه من المفيد أن نلاحظ أن فردريك جيمسون Fredric Jameson فى كتابه سجن اللغة The Prison- House of Language الذى قدم فيه رؤيته لتطور الشكلية الروسية والبنيوية وجه الأنظار نحو الاختلافات بين المذهب الروسى ونظيره الأمريكى :

> إن الحركتين تعكسان تحولاً تاريخيًا أكثر عمومية فى المناخ الأدبى والفلسفى بمرور القرن التاسع عشر ، هذا التحول الذى كثيرًا ما يوصف بأنه رد فعل ضد المذهب الوضعي يختلف طبقًا لتركيبة الحالة القومية والثقافية الذى يحدث فيها وطبقًا للأيديولوجية السائدة التى يتمرد ضدها الكتاب الشبان (٨).

وجاء التحول تدريجيًا نحو نموذج شكلي للأدب المقارن ، وفي البداية – كما اقترح جيمسون – كان بالإمكان رؤية هذا التحول كخليط من مثالية العالم الجديد ورفض للوضعية ، ولقد زادت سرعة هذا التحول في السنين التي أعقبت عام (١٩٤٥) ، ففي ذلك العام وبانتهاء الحرب العالمية الثانية وجدت كل من أوروبا والولايات المتحدة ودول الكومونولث نفسها مضطرة لإعادة النظر في كل مسلماتها القديمة ، فالقرن الذي فاخر بتقدمه التكنولوجي وبتطويره لأدوات الاتصال وبارتقاء الرعاية الصحية وبتحقيقه ارتفاعًا غير مسبوق في مستوى المعيشة في المجتمعات الصناعية ، هذا القرن ذاته عاني – بالرغم من كل هذا – من حربين عالميتين نشبتا من صراعات قومية حول الأرض لم يتم حسمها في عصور سابقة وأديتا إلى القضاء على الملايين من البشر ، فلا عجب – إذن – أن جيلاً من طلاب الأدب المقارن في العالم الجديد فضلوا ذلك المدخل المثالي الذي يتخطى الحدود القومية الموجود في نموذج الكتب العظيمة بكل مايحتوي عليه هذا النموذج من افتراضات حول القدرة الفائقة للفن العالمي العظيم على إضفاء العنصر الإنساني ، وكان هدف الدراسة هو النص أما مشاكل السياق فلقد أغفلت عن عمد ويلخص رينيه ويلك وجهة النظر هذه عندما يقترح ما يلي :

إن الأدب المقارن يطابق تمامًا دراسة الأدب بعيدًا عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية ، ولايمكن تحديده داخل إطار منهج واحد ، كما لا يمكن ربط المقارنة بالاتصالات التاريخية التي حدثت فعليًا .. وربما كانت مقارنة ظواهر مثل اللغات أو الأنواع الأدبية التي لاترتبط تاريخيًا بعضها البعض لاتقل قيمة عن دراسة المؤثرات التي تكتشف عن طريق القراءة أو أوجه التشابه .. إن الفروع الثلاثة الرئيسية للدراسة الأدبية – التاريخ و النظرية والنقد – تتداخل بعضها مع البعض .. ولايمكن للأدب المقارن أن يزدهر إلا إذا نفض عن نفسه تلك الحدود المصطنعة وأصبح – ببساطة – دراسة للأدب [٩].

وبالطبع فإن ويلك يمثل امتزاج القديم بالجديد ؛ حيث إنه بدأ كأوروبي ينهج نهج الشكلية الأوروبية وانتهى به الأمر عميدًا للأدب المقارن الأمريكي ، وآراؤه متسقة ومتوافقة : فالتاريخ له أهمية محورية في الأدب المقارن ؛ إلا أن هذا التاريخ يجب أن يكون تاريخ الثقافة وليس أي فرع آخر من فروع التاريخ.

هذا التجاهل المتعمد للقضايا الاجتماعية الاقتصادية أو القضايا السياسية هو الذي أحدث في النهاية رد فعل ، وأدى إلى مولد التاريخية الجديدة New Histori-cism في النقد الأدبي في أمريكا الشمالية في السبعينيات والثمانينيات ، ومحاولة

علماء المقارنة أن يقارنوا نصوصًا عبر الحدود الثقافية متجاهلين بعض القضايا الأساسية كانت أشبه بمحاولة ماهرة للمشى على الحبال ، وكما يقول فايسشتاين ، فإن الأدب الأيرلندى لايجب فصله عن الأدب الإنجليزى ؛ لأنه عن طريق هذه "الخدعة الماكرة" يصبح أدباء مثل ييتس أو شو "كما لو كانوا قد اقتلعوا من جذورهم الفنية من أجل مبدإ لايمت بصلة للأدب "(١٠) . كما يحاور بأن دراسة الأدب الأفريقى لابد وأن تفحص "عما إذا كان بالإمكان تحديد نظرة معينة للعالم أو (لون محلى معين) بوصفها مسئولة عن الصفات الأدبية القومية(١١) . و نلاحظ أنه لا يوجد هنا ذكر للمنظور التاريخى : فالغزوات والاحتلال والمعاناة الاقتصادية كلها وضعت جانبا لتفسح مكانًا لما يمكن اعتباره أدبًا وأدباء فقط كما لو كان الأدباء يعملون فى فراغ منفصلين . تمامًا عن الواقع الخارجى.

مدخل مابعد الاستعمار :

وعلى نقيض تام من كل هذا فدراسة الأدب المقارن فى المناطق الأخرى من العالم كانت توجه اهتمامها إلى الجانب السياسى من الأدب وترفض رفضا قاطعا المدخل الشكلى ، وفى تحليله للعلاقات الأدبية بين الشرق والغرب يقول سوابان ماجومدار Swapan Majumdar بأن الأدب الهندى مثله فى ذلك مثل آداب إفريقيا وأمريكا اللاتينية - يشكل وحدة يمكن أن يطلق عليها "الآداب تحت القومية» وهى لا تقل قوة عن مكونات الآداب الغربية إلا فى حقيقة أن فى الأولى يكون التشابه الأدبى هو العامل المشترك ، بينما فى الأخيرة فإن ما يجمعها هو نظرة أخلاقية واحدة تظهر جلية فيها جميعاً(١٢). وبالتالى فهو يقترح أن المقارنة يجب أن تتم ليس عبر الحدود الفردية للثقافات ، ولكن على مقياس أكبر :

> يجب أن نقارن الأدب الهندى ليس بأدب فردى واحد من آداب الغرب ، ولكن بفكرة الأدب الغربى ككل ، بينما تعطى للآداب الإقليمية مكانة أمثالها من الآداب تحت القومية فى الهند (١٣).

ويأتى هذا الاقتراح من منظور مختلف تمامًا عن منظور علماء المقارنة فى الغرب ، فما يقوله ماجومدار فى جوهره هو أنه كما أن العلماء الغربيين اختاروا أن يستعملوا مصطلحات شاملة مثل "الأدب الهندى "أو "الأدب الأفريقى " متغاضين هكذا عن الاختلافات الواسعة الموجودة بين ما أسماه "الآداب الفرعية " التى تكون آداب هذه

القارات فإن العلماء الهنود أو الأفريقيين الآن اختاروا مصطلحات مثل "الأدب الغربى " أو "الأدب الأوروبى "وهى تصنيفات عامة تدعو إلى إعادة النظر فى النماذج القديمة التى تضع الآداب الفرعية المكونة للتراث الغربى فى موضع تفوق عالمى .

كما يجادل بأن أدوات النقد المستعارة من الغرب ليست بالضرورة الأدوات المناسبة لدراسة كل الآداب ، وهى نقطة أثارها أيضًا نقاد إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، والسؤال الذى يطرح نفسه مباشرة وبوضوح هو مشكلة التصنيف الزمنى Periodization حيث إن العلاقة بين التراث الأدبى والإنتاج النصى فى الهند أو فى الصين على سبيل المثال ينطوى على تصور مختلف للتصنيف الزمنى ، كما ينطوى على رؤية مختلفة للديمومة والتاريخ ، ويقول ماجومدار إن حظ الأدباء الهنود ونجاحهم استمر فى الصعود والهبوط عبر الأجيال بسبب "صفة الاستمرارية التى يتسم بها التراث الهندى "، وقبول النماذج الأدبية الغربية فى كتابة التاريخ هو بمثابة تكبيل التراث الهندى بالقيود وفرض منظور أوروبى على رؤية غير أوروبية للعالم ، ويوجه سرى أوروبيندو Sri Aurobindo انتباهنا إلى الرؤى المختلفة وإلى الأخطار الكامنة فى فرض نظام ما على نظام آخر عندما يناقش الوسائل التى استخدمها النقاد الأوروبيون للتقليل من قيمة الأدب الهندى ، كما يقدم صورة افتراضية ساخرة لتقييم القراء الهنود للأعمال الأوروبية العظيمة لو أن الهند هى التى احتلت أوروبا ، وفى هذه الحالة فإن القراء :

> سيرفضون الإلياذة بوصفها ملحمة بدائية شبه همجية تخلو من الفن والمعنى ، وسيرفضون عمل دانتى العظيم بوصفه كابوسًا من الخيالات الدينية والخزعبلات القاسية ، وسيرفضون شكسبير بوصفه همجيًا مخمورًا لديه عبقرية فذة وخيال محموم ، كما سيرفضون الفن المسرحى لليونان وإسبانيا وإنجلترا بوصفه يقوم على مجموعة من الأخلاقيات الوضيعة و أحداث من الرعب والعنف ، وسيرفضون الشعر الفرنسى بوصفه تدريبات بلاغية رخيصة وركيكة ، والرواية الفرنسية بوصفها ملوثة ولا أخلاقية (١٤) .

والأدب المقارن خارج أوروبا والولايات المتحدة يتضمن فكرة ضرورة البدء من الثقافة المحلية والنظر منها نحو الخارج بدلاً من البداية من نموذج أوروبى للتفوق الأدبى والنظر منه إلى الداخل ، ولهذا فإن رابطة الأدب المقارن الهندى قررت وقت إنشائها عام ١٩٨١ أن الهدف الأساسى للرابطة الجديدة هو :

الوصول إلى تصور للأدب الهندى يقدر ليس فقط على تحديث أقسام الأدب عندنا ولكن أيضًا على تحمل مهمة اكتشاف عظمة أدبنا وتقديم نظرة شاملة للأنشطة الأدبية الهندية عبر العصور .

ومن المهام المهمة التى يضطلع بها الأدب المقارن الهندى هو تأكيد أهمية التراث وخلق تاريخ أدبى مبنى على نماذج هندية ، ونجد آراء مشابهة لدى علماء المقارنة الأفارقة ، وينتقد تشيدى أموتا Chidi Amuta هذا النوع من النقد المقارن الذى يحاول اقتفاء أثر التأثير الأوروبى على الأدباء الأفارقة انتقاداً لاذعًا ، ويصف "محاولة البحث عن التأثيرات "كواحدة من الحيل الموجودة فى صندوق الخدع " التى يمتلكها أولئك النقاد الذين يعتبرون أن الثقافة الأوربية كان لها تأثير حضارى على الكتابات الإفريقية "البدائية "(١٥). ويتذمر أيضا من استعمال علماء المقارنة الغربيين لمصطلح "العالمية" مشيراً فى هذا إلى شينوا اشيبى Chinua Achebe الذى صرح فى عام ١٩٧٥ أن هذا المصطلح استخدم : "كمرادف للإقليمية الضيقة التى لا تسعى سوى لمصلحتها والتى تتسم بها أوروبا "(١٦). إن هذا الخطاب يبتعد بعداً كبيراً عن ادعاءات علماء المقارنة فى أمريكا الشمالية حول مقدرة الأعمال "العظيمة "على نشر الحضارة عالميًا ، والأدب المقارن من هذا المنظور هو نشاط سياسى وجزء من عملية إعادة بناء الهوية الثقافية والقومية وتأكيدها فى عصر ما بعد الاستعمار.

وقضية اللغة من الجوانب المحورية فى هذه العملية ، ففى مقال يتناول العملية المعقدة التى يتم عن طريقها تسمية الأشياء أو إعادة تسميتها عند الأمريكيين الأفريقيين يجادل كمبرلى بينستون Kimberley Benston أنه :

> بالنسبة للأمريكي الأفريقي فإن عملية خلق الذات وإصلاح ما مضى من تشتت وتفكك عائلى هى عملية غاية فى التشابك : فالتسمية هى بالضرورة محاولة لإعادة تركيب الأصول ، ويمكن رؤية الأدب الأمريكى الأفريقى كله كقصيدة هائلة حول الأصول والأنساب تحاول إعادة الاستمرارية لما انقطع وتفكك بسبب تاريخ الوجود الأسود فى أمريكا(١٧) .

إن مهمة إعادة التسمية تشكل جزءًا من مهمة أكبر وهى إعادة الاستمرارية ، وبإمكاننا رؤية العملية ذاتها فى العالم بأسره فى الوقت الذى يقوم العلماء فيه بإعادة تحديد معنى الأدب المقارن ، وتلعب الترجمة فى هذه العملية بالطبع دوراً أساسيًا ، والقرار الذى يتخذه المترجمون الهنود أوالصينيون بترجمة أهم أعمال الأدباء الأوروبيين

مثل شكسبير يحمل فى طياته مجموعة من الافتراضات بشأن مكانة اللغة المترجم إليها فى مواجهة النص الأصلى ، فشكسبير الذى يصوره علماء القرن التاسع عشر مثل ماكولى كممثل لخلاصة كل ماهو إنجليزى و كأستاذ أساتذة اللغة بلا منازع تعاد تسميته مما يترتب عليه إعادة قراءته فى اللغات البنغالية أو الماليزية أو الماندارينية ، وسنقوم بمناقشة الدور الذى تلعبه الترجمة بطريقة أشمل فى الفصل السابع ، ومن الجدير بالملاحظة أن المناقشات النقدية حول إشكاليات الترجمة بين الثقافات تطورت جنبا إلى جنب مع نظرية ما بعد الاستعمار التى ظهرت فى السبعينيات والثمانينيات .

المدارس المقارنة فى التسعينيات :

فى القرن التاسع عشر كان التمييز الأساسى الموجود فى الأدب المقارن يكمن فى الفرق بين المدرسة الفرنسية بتأكيدها على المذهب الوضعي ويمحاولاتها وضع حدود ضيقة للمعايير اللازمة لمقارنة النصوص ، وبين المدرسة الألمانية باهتمامها "بروح العصر" وبالجذور الجنسية والعرقية ، ولقد تبنى النازيون النموذج الألمانى بكل ما أدى إليه ذلك من نتائج وخيمة فى الوقت الذى حاول العلماء اليمينيون إثبات أنه توجد مبررات أدبية وتاريخية لسياسات القتل الجماعى والتى اعتبرت أن الجنس الآرى يتفوق على كافة الأجناس ، ولقد أدى رد الفعل لهذا التبسيط الجسيم لبعض الأفكار المهمة فى القرن التاسع عشر حول الجذور وأهمية الثقافة الشعبية الشفهية إلى قمع خط مهم من خطوط الأدب المقارن الرومانسى ، ولم يبدأ هذا الخط فى استعادة مكانته إلا منذ وقت قصير ، وفى فترة بعد الحرب هيمنت المدرسة الفرنسية على الدراسات المقارنة حتى جاء الأدب المقارن الأمريكى ليتحداها بمدخله البينى وبتأكيده على القيم العالمية للأدب ، وفى أوائل الستينيات كان النموذج الوضعى يوجد مقابل النموذج الشكلى ، ولم يجد هذان النموذجان تحديًا جادًا إلا فى أوائل السبعينيات ، وجاءت النماذج البديلة من خارج التراث الأوروبى الأمريكى .

وتوجد الآن فى أماكن عديدة من العالم أقسام جامعية للآداب الغربية تقوم على تصورات وتصنيفات تختلف ، تمامًا ، عن تلك التى تتبناها الأقسام الأوروبية للأدب أو تلك المتأثرة بها ، والأدب المقارن الثنائى يعتبر – على سبيل المثال – أن الأدب الفرنسى يختلف تمامًا عن مثيله الإيطالى فى شتى النواحى : اللغوية والجغرافية والتاريخية والجمالية ، ولكن حالما اندرجت هذه الآداب تحت عنوان واحد مثل الأدب

الأوروبى أو الأدب الغربى فإن أوجه الشبه والاتصال هى التى تظهر بجلاء وليست الاختلافات ، ولكن من منظور طالب فى اليابان أو فى كينيا على سبيل المثال ، فإن ما يلفت النظر هو الأرض المشتركة التى تجمع بين التراث الفرنسى والإيطالى بالإضافة إلى هذا العداء الفريد الذى لاحظه فرويد عندما قال :"إن الأجناس المرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا تحاول إبعاد بعضها البعض : فالألمانى الجنوبي لايطيق الألمانى الشمالي ، كما أن الإنجليزى يحقر بشتى الطرق من شأن الإسكتلندي و يحتقر الأسبانى البرتغالي " (١٨) . ولو نظرنا إلى كل هذا من نقطة خارج أوروبا لوجدنا أن المفاهيم تتغير ، وفضلا عن ذلك فإن نموذج الأدب المقارن غير الأوروبى يبدأ من نقطة انطلاق ذات أولويات تختلف عن أولويات الأدب المقارن الغربى ، ولقد آن الأوان أن نعترف الآن بوجود نموذج للأدب المقارن لاحق للنموذج الأوروبى ، نموذج يطرح من جديد أسئلة مهمة عن الهوية الثقافية وعن ماهية الأدب المعترف به والبعد السياسى للتأثير الثقافى ومشكلة تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور ، وهو نموذج يرفض رفضًا قاطعًا كلا من المدخل الأمريكى اللاتاريخى والمدخل الشكلى .

لقد رأينا فى المقدمة كيف أن الأدب المقارن يبدو فى حالة تدهور فى الغرب بينما تتسع مجالاته ويتطور فى مناطق أخرى من العالم ، ولقد أوضحنا أن نظرية الأدب هى مجال النمو فى الدراسات الأدبية فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة فى عصرنا الحالى ، وربما كان هذا رد فعل للمنهجية البالية و القصور الملاحظ فى معظم ما أنتجه الأدب المقارن من أعمال ، ولكن خارج التقاليد الأدبية الأوروبية الأمريكية لايوجد مكان لمثل هذه المنهجية البالية ، وبدلاً من ذلك يوجد أدب مقارن مفعم بالحيوية يمكن بالفعل مقارنته بالبدايات الأولى لهذه الدراسة فى أوروبا الثورية فى أوائل القرن التاسع عشر ، فالأدب المقارن يضل طريقه لو انفصل عن القضايا الأساسية المتعلقة بالثقافة والهوية القومية ، وفى كل سياق يشغل فيه تأكيد الهوية مكانة رئيسية تصبح مقارنة الآداب وتاريخ الأدب والترجمة وسائل مهمة لتعضيد نقطة البداية الثقافية ، ولا يمكن الآن التكهن إلى أى مدى ستؤدى التحولات الجذرية التى حدثت فيما كان يسمى بأوروبا الشرقية الشيوعية إلى تحديث فى الدراسات المقارنة على غرار ما حدث من تطور فى الأمم الناشئة خارج أوروبا بعد تخطى تجربة الاستعمار.

نهاية التعليم الكلاسيكى وظهور الدراسات الإنجليزية :

فى الوقت الذى أصرت فيه المدرسة الفرنسية على تأكيد أهمية المعايير اللغوية فى

عملية المقارنة ، و أخذت فيه المدرسة الأمريكية تدريجيا فى إضافة نصوص جديدة لقوائمها التى تحتوى على الأعمال "العظيمة" للأدب العالمى ، فإن الأدب المقارن فى بريطانيا اتخذ موقفًا وسطًا لا يخلو من الغرابة بين هذين الموقفين ، و يتحرك فى حرج بينهما .

والدراسة المقارنة التى كانت تنبع من أقسام اللغات الحديثة كانت تميل نحو المدرسة الفرنسية ، أما التى كانت تنبثق من داخل أقسام الأدب الإنجليزى فقد كانت تميل نحو المدرسة الأمريكية ، ومع هذا فإن التقاليد المتصلة بأمهات الكتب لم تصبح جزءًا من الهيكل الأكاديمى البريطانى ، أما التأثير المستمر للنقد الماركسى الألمانى فلقد عمل على إضعاف تأثير المدخل الوضعى الفرنسى إلى حد كبير ، وربما كان أهم إسهامات الأدب المقارن البريطانى هو فكرة "وضع النصوص ومقارنتها" ، ويعنى هذا وضع النصوص جنبًا إلى جنب من أجل خلق قراءات جديدة عبر الثقافات ، ويحدد سيجبرت براور Siegbert Prawerهذه الفكرة كما يلى :

إنه تسليط ضوء متبادل على نصوص عدة أو سلسلة من النصوص عند وضعها جنبا إلى جنب ، وهو الفهم الأعمق الذى نصل إليه عندما نضع جنبًا إلى جنب عددا من الأعمال (وغالبا ما تكون مختلفة اختلافًا كبيراً) ومن الأدباء ومن التقاليد الأدبية (١٩) .

وبطريقة مشابهة يقترح هنرى جيفورد Henry Gifford أن أكثر المقارنات فائدة هى :

تلك المقارنات التى يقبلها الأدباء أنفسهم أو تلك التى يتحدون قراءهم للقيام بها - تلك المقارنات التى تنبع من "صدمة التعرف " حين يصبح كاتب ما على وعى بأن ثمة علاقة بينه وبين كاتب آخر ، وهذا هو ما شعر به هنرى جيمس نحو تورجينيف ، وما أحسّ به باوند نحو بروبرتيوس ، وبوشكين تجاه بايرون (٢٠) .

ومرة أخرى نستطيع أن نرى أن هذا النوع من الأدب المقارن يعود فى أصوله إلى ماثيو أرنولد ؛ أى إلى فكرة أن فى كل مكان يوجد ارتباط وتوجد علاقة ، وأن النصوص ما هى إلا جزء من لوحة هائلة مكونة من النصوص المتداخلة .

ولكن هناك بالطبع اختلافات كبيرة بين السياق الذى كتب فيه ماثيو أرنولد عن الأدب المقارن وذلك الذى كتب فيه جيفورد وبرور فى السبعينيات ، فخلال القرن التاسع عشر كان المرور عبر النظام التعليمى لأى مثقف غربى يعنى دراسة اللغات الكلاسيكية بالإضافة إلى معرفة أساسية باللغات الأوروبية الأخرى ، ويمكن فى الواقع

القول بأن الدراسة الأدبية كانت بطبيعتها مقارنة ؛ حيث كان القراء يتعاملون مع النصوص فى لغاتها المختلفة ، ومن المفارقات أن نمو الأدب المقارن كدراسة خلال القرن التاسع عشر جاء موازيًا لتحول تدريجى نحو استعمال لغة واحدة فى أوروبا والعالم الناطق بالإنجليزية .

ويبدو أنه كان هناك عاملان أساسيان فى هذا التحول ، فمن ناحية أكدت الحركات الوطنية على أهمية اللغات القومية كرمز ، وكانت هناك تحركات فى عدد من البلدان نحو إنشاء كراسى للغات القومية وآدابها ، ومن ناحية أخرى كانت الأنظمة التعليمية خلال العالم الغربى كله تتجه اتجاهاً حثيثًا نحو وضع حدود وفواصل بين أنواع الدراسات الأكاديمية وفروعها ، ونحو تخصص أكبر فى فرع واحد محدد المعالم ، هذا التحول كان بلا شك تحولاً حتميًا نظرًا للتوسع الهائل فى التصنيع ، ونظراً للحاجة إلى تصور جديد للتعليم يضع فى خطته فكرة "تدريب " الأفراد من أجل إيجاد فرصة عمل لهم فى المستقبل وليس فقط "تعليمهم " طبقا للمبادئ المثالية للمعرفة الشاملة ، وترك العالم الشامل مكانه للمتخصص فى فرع مطلوب عمليًا ، وأصبح عالم اللغة يتخصص بطريقة متزايدة فى عدد محدود من اللغات ربما لاتزيد عن لغة واحدة أو لغتين .

ودراسة الآداب الكلاسيكية استمرت بالطبع لفترة ليست بالقصيرة من القرن العشرين ، ولكن دراسة الآداب القومية بدأت فى الظهور كبديل مناسب ، وفى العالم الناطق بالإنجليزية أخذت هذه العملية وقتًا طويلاً (فالأدب الإنجليزى لم يصبح دراسة أساسية فى الجامعة حتى الثلاثينيات) ، و فى الوقت الذى تضاءل فيه الاهتمام بدراسة اليونانية القديمة واللاتينية بطريقة ملحوظة فإن اللغات الحديثة قفزت إلى مركز الصدارة وازدادت أعداد الأقسام المتخصصة ، وبينما كان براوننج وبوشكين يقرآن الأعمال المكتوبة بلغات مختلفة كشىء عادى ، فإن القدرة على قراءة لغات عديدة أصبحت بعد قرن من الزمان دليلاً على ذكاء خارق وتعليم متميز ، وبينما كانت معرفة اليونانية القديمة واللاتينية فى وقت مضى تعتبر ركنًا أساسيًا فى دراسة أى أوروبى متعلم ، فلقد تغير هذا الشكل تغيراً جوهريًا فى العشرينيات ، وفى التسعينيات أصبحت معرفة اليونانية القديمة واللاتينية مقصورة على مجموعة صغيرة من المتخصصين ، وفضلاً عن ذلك فإن مكانة اللغات الأوروبية الحديثة فى القرن التاسع عشر قد تبدلت الآن ، فاللغة الفرنسية التى كانت تعتبر فى وقت من الأوقات أهم لغة

أوروبية وامتد استخدامها عبر أواسط أوروبا وشرقها وخلال إفريقيا والشرق الأوسط انحسر استخدامها واتخذت مكانة خلف الإنجليزية التى أصبحت اللغة العالمية الجديدة للتجارة والسوق ، لقد كان لانتشار الإنجليزية بالإضافة إلى تدهور اللغات الكلاسيكية تأثير لا يمكن إغفاله على الدراسات الأدبية المقارنة .

وفى العالم الناطق بالإنجليزية بصفة خاصة لم يعد من المعقول الإصرار على الاختلاف اللغوى كمطلب أساسى من أجل مقارنة الآداب ؛ حيث إن أعداداً متزايدة من القراء لا تستطيع قراءة الآداب الكلاسيكية وآداب اللغات الحديثة إلا من خلال الترجمة ، ولقد كان من جراء إنشاء أقسام جامعية للدراسات الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية كوحدات مستقلة عقدت عليها آمال كثيرة أن الدراسة المقارنة أصبحت تعنى بالضرورة تخطى الجسور الإدارية بجانب الجسور الفكرية ، وإصرار العلماء الفرنسيين على الكفاءة اللغوية كان دائماً يستخدم من قبل العلماء المتخصصين الذين يعملون فى حقل دراسى معين كوسيلة للتأكد من استمرارية احتلال حقلهم مكانته المرموقة ، فعلى سبيل المثال تم تقديم عدد من برامج الأدب المقارن فى الستينيات تقوم على أساس أنها صفقة بين حقول اللغات المختلفة :بين الفرنسية والألمانية ، بين الإسبانية والروسية ، وبين الإنجليزية وأى واحدة من اللغات السابق ذكرها ، ولقد أدى ذلك إلى استمرار الاتجاه الثنائى والاحتفاظ فى الوقت ذاته باستمرارية سلسة للبنية الإدارية ، وذلك عن طريق تشجيع التعاون بين قسمين لا أكثر.

وعلى النقيض من ذلك فإن حقول اللغة التى كان النظام الجامعى الأوروبى الأمريكى يعطيها دائماً مكانة أدنى أصبحت تدرس فى إطار لا يمكن وصفه إلا بالإطار المقارن ، ويمكن انتقاد ما تم من إنشاء لكليات أو لأقسام تعنى بالدراسات الإفريقية أو الشرقية أو الكاريبية أو بدراسات أمريكا اللاتينية أو بالدراسات العربية أو السلافونية أو دراسات آسيا الوسطى أو الدراسات الإسكندنافية أو غيرها ـ يمكن انتقادها لأنها جسدت الفكرة الهرمية حول الثقافات الكبرى والصغرى (ويمكن للمرء أن يذكر مؤسسات تعليمية أوروبية بها عشرات من المتخصصين فى اللغات الأوربية "الكبرى" وفى التاريخ الثقافى الأوروبى بينما لايوجد بين أعضاء هيئة تدريسها سوى متخصص واحد أو اثنين فى العربية أو الصينية مثلاً) ، ومع ذلك فإن هذا الهيكل يوفر مجموعة مختلفة من الفرص للعمل المقارن ؛ حيث إن الحدود بين الأقسام مثلها فى ذلك مثل حدود التخصص الواحد ليست حدوداً جامدة غير قابلة للتغيير ، وفضلاً عن ذلك فى

داخل هذه المجموعات لا يوجد متخصصون فى الأدب فحسب بل أيضا متخصصون فى التاريخ واللغويات والاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا ، وبهذا تتعاظم مجالات الدراسة التى يمكن إجراؤها ، وبتعبير آخر فعلى الرغم من أن النظام التجميعى الذى يقوم على وضع القارة الإفريقية بأسرها تحت مظلة واحدة ربما كان ينبع من فكرة هرمية تعطى الأولوية لثقافات أوروبا الغربية كل واحدة منها بمفردها ، وتقوم بطريقة متزايدة بتجميع كل ماعداها معا تحت مسمى "الآخر" ، إلا أنه يمكننا رؤية كل هذا فى ضوء أقل سلبية لو قارناه بالشكل الذى يقوم على الموضوع الواحد ، ومن الأشياء ذات المغزى أن العقدين السابقين شهدا ارتفاعًا مطردًا فى مكانة أمثال هذه البرامج المقارنة وازدياد أعداد الطلاب الملتحقين بها ؛ مما يؤكد أن هناك اتجاهًا للابتعاد عن الدراسات الثنائية والدراسات اللاتاريخية فى مجال الدراسة الأدبية.

وفضلاً عن ذلك فلقد كان من نتائج انتشار الإنجليزية وتدهور اللغات الكلاسيكية أن أصبحت المقررات المقارنة تقوم بتدريس النصوص مترجمة ؛ مما أدى إلى قضايا منهجية أخرى ، فلو أن النصوص المكتوبة بلغات مختلفة تتم قراءتها مترجمة فربما نجم عن هذا نوع من التسطيح ؛ حيث تبدو كل هذه النصوص كجزء تابع لنفس النظام الأدبى ، فدراسة لرواية الخيانة الزوجية فى القرن التاسع عشر على سبيل المثال تقارن بين رواية فلوبير **مدام بوفارى** ورواية تولستوى **أنا كارينا** ورواية فونتان **افى بريست** ورواية جورج ميريديث **ديانا** ـ هذه الدراسة ستتم بطريقة مختلفة لو قرأناها مترجمة أو بلغتها الأصلية ، وفى حالة استخدام النصوص مترجمة فإن السمات الأسلوبية للنص يتم بالضرورة تنحيتها جانبا وتبرز بدلاً منها المقارنة فى الموضوع (والموضوع هنا يشير إلى الحبكة الروائية ودراسة الشخصيات) ولا علاقة لهذا بجودة الترجمة ولكن له علاقة وثيقة بالطريقة التى يقرأ بها القارئ ؛ حيث إنه يستوعب النصوص المترجمة ضمن الأشكال المألوفة للنظام الأدبى لثقافته ، ومن الحتمى إذن ـ سواء رضينا أم أبينا ـ أن النصوص تصبح "منتمية " إلى اللغة التى تمت الترجمة إليها ، وعليه فلقد أصبح إبسن وسترندبرج وتشيكوف كتاب مسرح "إنجليز" حيث إن مسرحياتهم كثيرًا ما تقرأ وتوضع على خشبة المسرح ، كما يدرسها الطلاب بكثرة فى برامج الدراما الحديثة فى بريطانيا والولايات المتحدة .

ومن المهم أن نلاحظ أنه حتى وقت قريب نسبيًا وعلى الرغم من الاعتماد على النصوص المترجمة فى الأدب المقارن فإنه لم يتم إجراء إلا القليل من الدراسات المنظمة

لدراسة ما يحدث للنص عندما ينتقل من لغة إلى أخرى ، ولقد ارتبط نمو دراسات الترجمة ذلك النمو الذى توازى مع تدهور الأدب المقارن - ارتبط بعدد من العوامل سنناقشها باستفاضة أكبر فى الفصل السابع ، ولكن من أهم هذه العوامل العودة إلى تصور للأدب يعمل على وضع الاختلافات الثقافية فى موضع الصدارة ولا يعمل على تحاشيها.

الأدب المقارن والدراسات الثقافية :

ارتبط "الاتجاه الثقافى" فى دراسات الترجمة الذى حدث فى الثمانينيات بالنمو المطرد فى حقل "الدراسات الثقافية" ، ولكن محاولات تحديد وتعريف الدراسات الثقافية كانت مليئة بالعثرات والصراعات ، فالمصطلح ليس أكثر فائدة من مصطلح "الأدب المقارن" بالنسبة لعلماء القرن التاسع عشر فى مجابهتهم لنفس المشكلة ، أى أن اللفظ ليس نافعًا بقدر ما يثير التساؤل والحيرة ، ومع ذلك فهناك أوجه تشابه عديدة بين الدراسات الثقافية فى التسعينيات وبين الأدب المقارن فى القرن الماضى ، فكلاهما محاولات بينية يقوم بها دارسون يحاولون مجابهة عالم سريع التحول تكون فيه الأفكار حول الثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية فى عملية تغير مستمر ، لقد صارع علماء المقارنة فى القرن التاسع عشر المشاكل المتعلقة بالجذور والأصول ، وبتحديد التراث وبناء تقاليد أدبية وتأكيد الوعى القومى والتفاعل مع الأمم القومية الناشئة فى أماكن أخرى . و افترض العلماء الأكثر تشدداً عظمة آدابهم القومية وتفوقها على الآداب الكلاسيكية والتى كانت ما تزال مهيمنة.

وبالمثل فنحن نجد أن علماء الدراسات الثقافية فى القرن العشرين يحاولون جاهدين مجابهة مشكلة تعريف حقل هو فى لبه نقد للدراسات الأكاديمية الموجودة ، ويعبر ريتشارد جونسون عن هذا بقوله :

> حتى فى الوقت الراهن فإن المداخل "الأدبية " الخالصة و"الاجتماعية " الخالصة فى عملية تطور مستمر مرتبط بعمليات التفكيك النظرى ، ولم يكن هذا ليهّم لو أن دراسة أكاديمية واحدة أو إشكالية واحدة يمكنها احتواء دراسة الثقافة كلها ولكن هذا - من وجهة نظرى - غير ممكن ، فالعمليات الثقافية لا تطابق حدود المعرفة الأكاديمية كما هى معروفة الآن ، والدراسات الثقافية فى اتجاهاتها لابد أن تكون بينية أوغير محدودة بدراسة أكاديمية واحدة. . . ونحن بحاجة لنوع

خاص من تحديد النشاط . . . ليس تحديداً بمفهوم وضع تعريف أكاديمى للدراسات الثقافية ولكن بمعنى وضع مؤشرات للتحولات الجديدة (٢١) .

ويقول جونسون إن هناك ثلاثة أشكال رئيسية للبحث فى الدراسات الثقافية : دراسة عمليات الإنتاج الثقافى ، والمداخل القائمة على النصوص التى تركز على المنتج الثقافى ذاته ، والبحث فى الثقافات الحية ، وهذا البحث "مرتبط ارتباطًا وثيقًا بسياسة التمثيل والتصوير" ، كما يعترف أيضًا بالدين إلى النظرية النسائية التى أثارت تساؤلات عن أنواع شتى من المسلمات حول التاريخ الأدبى والثقافى ، وحول الأنظمة التصنيفية والعلاقة بين الذات الخاصة ومجال النشاط العام ، ولقد اقترح أن دراسة العمليات الثقافية ذات أهمية عظمى ومع ذلك فهى ترفض التعريفات الدقيقة والتصنيفات وتقوم على منهجيات متعددة ومختلفة ، وينطبق هذا إلى حد كبير على المظاهر الأولى لدراسة الأدب المقارن ، ومن دواعى الأسف أن أجيالاً متعاقبة رأت أن من الملائم محاولة وضع تعريفات دقيقة بغض النظر عن كل هذا ، وتاريخ الأدب المقارن حتى وقت قريب كان تاريخًا لهذه المحاولات المثالية التى كان مكتوبًا لها الفشل حتى قبل أن تبدأ .

والآن فإن الأدب المقارن فى أحد مفاهيمه قد انتهى ومات ، وساعد على هذا الانتهاء ضيق التحديد الثنائى وعدم جدوى المدخل اللاتاريخى وقصر نظر المدخل الذى يعتبر الأدب قوة لنشر الحضارة عالميًا ، ولكن الأدب المقارن مازال حيا فى أشكال أخرى: فى إعادة التقييم الجذرية للنماذج الثقافية الغربية التى تتم الآن فى أجزاء عديدة من العالم ، وفى ارتفاع حدود الموضوعات الأكاديمية من خلال إدراكات منهجية جديدة قدمتها دراسات النوع أو الدراسات الثقافية ، وفى دراسة عمليات النقل بين الثقافات التى تجرى داخل إطار دراسات الترجمة ، والفصول المتبقية من هذا الكتاب تناقش بعض الأشكال البديلة للدراسة الأدبية المقارنة ، وتوضح أن الأنشطة المقارنة قد دبت فيها الحياة واكتسبت سمة سياسية فى العالم اليوم.

الفصل الثالث

مقارنة آداب الجزر البريطانية

مفتتح من حكاية :

منذ عدة سنوات وبينما كنت فى زيارة للأكاديمية السلوفاكية للعلوم فى براتيزلافا طلب منى عالم معروف من علماء المقارنة وهو ديونيز دوريزين Dionyz Durisin أن أعطيه أسماء زملائى فى بريطانيا الذين يعملون فى مجال الأدب البريطانى المقارن ، وحيث كنت من الأعضاء المؤسسين للرابطة البريطانية للأدب المقارن ، وكنت وقتها أشغل أمانة صندوق الرابطة فلقد شعرت بأننى على دراية بكل العاملين بهذا المجال والنقاط التى يهتمون بها ، وعليه فلقد قمت بتزويده بقائمة بها أسماء زملائى من أقسام الآداب الفرنسية والألمانية والإنجليزية إلى جانب أسماء الحفنة الصغيرة من البرامج التى تحمل عنوان الأدب المقارن بصفة خاصة ، وعندما انتهيت بدت على ملامحه الحيرة وأعاد على طلبه بأن أزوده بأسماء الزملاء الباحثين فى مجال الأدب البريطانى المقارن ، فأكدت له أن الأسماء التى ذكرتها تمثل قطاعًا لهؤلاء ، فما كان منه إلا أن أشار بأدب إلى أن هؤلاء جميعا باحثون فى مجال الآداب الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية ، فأعدت على مسامعه أن هؤلاء هم أفضل علماء المقارنة المعروفين لدينا ، وأخذنا ننظر فى حيرة أحدنا للآخر عبر فناجين القهوة .

مرت عدة دقائق قبل أن أدرك ماهية طلبه منى ، إنه كان ببساطة يريد أن يعرف أولئك الذين يبحثون فى مجال مقارنة آداب الجزر البريطانية ، وكان هذا فى تصوره وفى تصور زملائه العمل الحقيقى لعلماء المقارنة البريطانيين ، وعندما أخبرته بأنه لا توجد مثل هذه البرامج سواء فى البحث أو فى التدريس وأن الرابطة البريطانية للأدب المقارن لم تطرح حتى هذا التساؤل ، وجدت علامات الدهشة مرتسمة على الوجوه ، وأرادوا جميعا أن يعرفوا سبب هذا ، و لكن لم يكن لدى إجابة شافية .

وعلى إثر هذه الزيارة وجدت نفسى أتساءل لماذا كانت الإجابة على تساؤلهم هذا ضرباً من ضروب المستحيل ، ولماذا لم يكن هناك تطور يوازى الخط الذى اقترحه الزملاء السلوفاكيون ؟ وفى العام الذى تلاه أدخلت ضمن برنامج الدراسة لدرجة الماجستير فى النظرية الأدبية المقارنة حلقات دراسية حول إشكاليات الأدب البريطانى المقارن ، وتطورت هذه الحلقات فيما بعد لتصبح مقرراً كاملاً ، وبهذا أصبح من الممكن استخدام الجزر البريطانية كمثال لدراسة عدد كبير من المشكلات داخل الأدب المقارن وهى مشكلات لم يكن لدى المدخل الثنائى أو أى من المداخل الشكلية أى أمل فى طرحها وليس حتى لحلها .

مشاكل المصطلح :

إن المشكلة التى تجابهنا مباشرة وفى البداية هى مشكلة المصطلح . فهناك اختلافات هائلة بين "بريطانيا" كوحدة سياسية و"الجزر البريطانية" كوحدة جغرافية ، و"المملكة المتحدة " - وهو المصطلح الثالث - تتكون من إنجلترا وأسكتلندا وويلز وأيرلندا الشمالية ، و جزيرة مان وجزر المانش ليست من الناحية الفعلية جزءاً من المملكة المتحدة ولكنها ضمن ممتلكات التاج البريطانى ، وجمهورية أيرلندا دولة منفصلة ، وإن كانت من الناحية الجغرافية جزءاً من الجزر البريطانية ، و الخوض فى هذه المصطلحات عملية غاية فى التعقيد كما أن الخطأ فيها ربما أثار استياء الكثيرين ، فعلى سبيل المثال لو تكلمنا عن الأدب البريطانى المقارن وأدخلنا ضمنه الأدباء الأيرلندين ربما اعتبر هذا نوعًا من الاستيلاء أو ادعاء التملك ؛ حيث إن الأعمال الأيرلندية ستندرج فى هذه الحالة تحت مظلة الأدب البريطانى ، ولكن هذا لم يعق أجيالا متعاقبة من الباحثين عن القيام بالعمل ذاته (فكم مثلاً عدد مقررات الأدب الإنجليزى الدراسية التى تدرس ييتس أو جويس مثلاً ؟) على الرغم من أن فايسشتاين يعتبر أن أى محاولة للفصل بين الأدب الإنجليزى والأيرلندى "تقوم على مبدإ منهجى خاطئ" وشيماس هينى لديه فكرة مختلفة تماماً ، ففى "خطاب مفتوح" يحتج بشدة على وضعه ضمن شعراء **كتاب البنجوين للشعر البريطانى المعاصر** الذى حرره بليك موريسون Blake Morrison وآندرو موشان Andrew Motion وظهر عام (١٩٨١) ، ويصرح بما لا يقبل الجدل :

أكره أن أعض

اليد التى قادتنى إلى دائرة النور
فى كتاب البنجوين وأعتذر
عن الحرج
ولكن أن أكون بريطانيًا ؟ لا ، فالاسم ليس فى محله [١].

والاسم فى الواقع ليس فى محله إلا إذا كان هناك افتراض بالفعل أن مصطلح "بريطانيًا " يمكن أن يشمل دولاً غير خاضعة للتاج البريطانى ، وهو شىء غير مقبول ، و لايقوم هذا على مبدأ منهجى خاطئ فحسب وإنما يثير قضية أساسية حول المبدأ ، وللخروج من هذا المأزق ومن أجل أغراض الدراسة المقارنة يمكننا الابتعاد عن مصطلح "بريطانى " والاستيعاض عنه باقتراح الدراسة المقارنة لآداب الجزر البريطانية .

اللغات واللهجات والهوية :

فى كتابه **لغات بريطانيا** Languages of Britain استبعد جلانفيل برأيس Glanville Price اللغة الأيرلندلية لجمهورية أيرلندا ؛ حيث إنه أدرك المعانى التى ينطوى عليها مصطلح "بريطانيا " [٢] . وعلى الرغم من أن دراسته هذه دراسة تاريخية إلا أنه يمكننا أن نستعير تقسيماته ونحورها بحيث تتلاءم مع القرن العشرين ، وفى هذه الحالة تتكون خريطة الجزر البريطانية أساسا من اللغات الكلتية Celtic (الإيرس Erse واللغة الأيرلندية المستعملة فى أيرلندا الشمالية والغيلية الأسكتلندية Scots Gaelic والويلزية Welsh كلغات حية بجانب عدد من النصوص المكتوبة باللغة المانكسية Manx والكورنية Cornish) واللغات الجيرمانية (الإنجليزية والأسكتلندية والنورسية Norse) بالإضافة إلى اللغة الفرنسية المستخدمة فى جزر المانش وعدد متزايد من اللغات المستخدمة فى الحياة اليومية داخل مجتمعات المهاجرين ، والمشكلة بالنسبة لعالم المقارنة تكمن فى أن معرفة اللغات الكلتية والجيرمانية ليست موزعة بطريقة منتظمة ، فالإنجليزية مسيطرة ، كما أن تهميش اللغات الكلتية أصبح يعنى أن هذه اللغات لايمكن دراستها إلا فى أماكن منشأها فقط ، فالمدارس فى إنجلترا قد تقوم بتدريس الفرنسية أو الألمانية ، ولكنها لاتدرس اللغات الكلتية الموجودة داخل الجزر البريطانية حيث تعتبر منتمية إلى مجموعات عرقية محدودة ، ويعنى هذا أن هناك بعض الباحثين الذين يقومون بعمل نوع من الدراسات

المقارنة للغات الكلتية ، إلا أنهم يفعلون ذلك فقط داخل إطار الدراسات الكلتية أو الأيرلندية أو الأسكتلندية .

والقضية الأسكتلندية أصبحت أكثر تعقيداً بسبب نمو و ازدهار اللغة الأسكتلندية أو اللالانية Lallans (وهى لغة جيرمانية تعتبر تنوعًا من تنوعات الإنجليزية) فى القرن العشرين، ويقول جلانفيل برايس إنه غير رأيه أربع مرات قبل أن يقرر اعتبار الإسكتلندية لغة منفصلة وليست مجرد لهجة من اللهجات الإنجليزية[٣]. وهو يلاحظ -كما فعل آخرون من قبله- أنه إذا كانت التفرقة بين اللغة واللهجة تتم طبقًا لمعايير لغوية فقط فإننا لانستطيع اعتبار اللغات الدانماركية والسويدية والنرويجية لغات منفصلة ، وتصنيفهم كلغات منفصلة له علاقة وثيقة بميزان القوى السياسية وبحقيقة أن كل فرع من هذه الفروع للغة الإسكندنافية تمثل لغة دولة وأمة مختلفة ، ولهذا فإن المسألة الأسكتلندية لها حساسية خاصة ؛ حيث إن إسكتلندا من الناحية العملية هى جزء من المملكة المتحدة على الرغم من أنه بالإمكان القول إن هناك أدبًا مزدهرًا مكتوبًا باللغة الأسكتلندية يعود تاريخه إلى القرن الرابع عشر .

ولو أننا طبقنا معايير المقارنة التى وضعها المتمسكون بتقاليد الدراسة الثنائية - أى أن المقارنة لابد وأن تتم عبر الحدود اللغوية - فسنجد أنفسنا فى موقف مضحك فيما يختص بآداب الجزر البريطانية ، فنحن لو تتبعنا هذه الفكرة إلى نهايتها سنجد أن الباحث الناطق باللغتين الكلتية والإنجليزية هو الوحيد القادر على إجراء دراسة مقارنة ، كما سيعنى هذا أيضًا أن اللغات الأسكتلندية والأنجلو - ويلزية والأنجلو- أيرلندية ستستبعد حيث لا توجد حدود فاصلة واضحة بينها كلغات ولهجات ، ونتيجة هذا هو تأكيد هيمنة الإنجليزية مع زيادة تهميش الأعمال الأدبية لويلز وأسكتلندا وأيرلندا الشمالية .

ومشكلة اللهجات تنطبق أيضًا على إنجليزية إنجلترا ، وفى أوائل القرن العشرين قام هنرى وايلد Henry Wyld بتعريف الإنجليزية السليمة standard English بوصفها لهجة طبقة معينة ، موضحًا أن الأفراد المنتمين للطبقات المتعلمة يشتركون فى تكلم الإنجليزية بشكلها هذا بغض النظر عن الأقاليم التى ينتمون إليها:

لوأننا بكل صدق وصفنا شخصًا ما بأنه يتحدث اللهجة الاسكتلندية أو لهجة

أهل لفربول أو لندن أو جلوسترشاير فإننا نعنى أنه لا يتكلم الإنجليزية "السليمة" بنقائها المنشود (٤).

وبعد عدة سنوات عاد جورج سامبسون George Sampson فى كتابه **الإنجليزية للإنجليز** إلى قضية تعريف الإنجليزية الصحيحة ، وأعلن مايلى :

إننا نعلم ماهى الإنجليزية غير السليمة وهذا دليل عملى كاف ، وإذا أراد أى إنسان أن يحصل على مثال محدد للإنجليزية الصحيحة فيمكننا أن نقول له إنها الإنجليزية التى يتكلمها شاب إنجليزى بسيط وغير متكلف مثل أمير ويلز(٥) .

فالإنجليزية الصحيحة كانت إذن وما تزال لهجة ذات طابع طبقى لاتشوبها اللهجات الإقليمية ، والمتحدث النموذجى لها هو ملك إنجلترا فى المستقبل ، فليس من الغريب إذن أن يحمل سكان ويلز وأسكتلندا وأيرلندا مشاعر ضغينة تجاه الإنجليزية ، ولقد عبر الكاتب سوندرز لويس Saunders Lewis وهو أحد مؤسسى حزب ويلز القومى عن تذمره فيما يلى :

نحن لانملك لغة ولا لهجة ، ولانعرف ماهى الإهانة ، وأكبر هدية نهديها للتاريخ هى من نرسلهم من أعضاء إلى البرلمان(٦) .

كما أعلن هيو ماكديرميد Hugh MacDiarmid الشاعر العظيم لحركة الإحياء الاسكتلندى مايلى :

أقف تبجيلا لتلك القوى التى
تم إخضاعها لكى يُفسح الطريق
لفقراء إنجلترا ، ولإثراء
نوع من الإنجليز والأسكتلنديين غير المحببين إلى نفسى (٧) .

ما يقوم به هذان الأديبان هو التعبير بالشعر عن مشاعر عبر عنها أكثر من قرن مضى الكاتب الأيرلندى مؤسس الأمة The Nation وهو توماس ديفيس Thomas Davis (١٨٤١ ، ١٨٤٥) فى مقال كتبه عن اللغة والهوية القومية عندما قال : "ما أفظع وأبشع أن نتكلم نحن - وثلاثة أرباعنا من سلالة كلتية - خليطًا من اللهجات التيوتونية فما علاقتنا أساسًا باللغة النورماندية-الساسانية ؟(٨). ولقد كان ديفيس - مثله فى ذلك مثل العديدين من الكتاب الأيرلنديين والويلزيين والأسكتلنديين الذين جاءوا

بعده ـ مدركًا إدراكًا عميقًا للروابط الوثيقة بين اللغة والوعى والهوية القومية ، إن قمع اللغات الكلتية وعقاب المتكلمين بها وعملية استخدام الإنجليزية فى أسماء الأماكن وأسماء التعميد (والتى استمرت على مدى قرون) خلفت وراءها تراثًا من المرارة لا يقل فى شدته عن تلك المرارة التى تشعر بها اليوم المجموعات العرقية الموجودة على طوال بحر البلطيق أو فى آسيا الوسطى التى أرغمت على استخدام اللغة الروسية وذلك طبقًا للسياسة التى كان ينتهجها الاتحاد السوفيتى السابق ، كما أنها أرغمت الأدباء على اتخاذ موقف سياسى ، وبالرغم أن جون ويليامز John Williams يستخدم كلمة "بريطانى " بطريقة مازالت تثير الجدل إلا أن كلماته التالية تلخص الوضع الحالى بدقة كبيرة :

> لقد كان من نصيب الشعراء الأسكتلنديين والأيرلنديين والويلزيين أن يضربوا أكثر نغمات الوعى السياسى إلحاحًا داخل التيار المعترف به للشعر البريطانى . . ويتم النظر إلى إنجلترا بواسطة بقية بريطانيا والتى تعتبر أن مشاكلها الاقتصادية والاجتماعية قد فرضت عليها فرضًا .. وفى أسكتلندا وويلز وأيرلندا يوجد منظور ثقافى ولغوى بديل وفى كثير من الأحيان يوجد شعور طبيعى بالروابط مع كل من أوروبا والولايات المتحدة (٩) .

ويتحدث محررو مجموعة البنجوين الشعرية والتى اعترض عليها شيماس هينى بسبب استخدامها للكلمة الشاملة "بريطانى" عن أدباء "عاشوا فى أماكن مهمة "، وهى طريقة غريبة بعض الشىء لوصف مشاعر الهامشية ومقاومة مركزية إنجلترا ومركزية الإنجليزية على مدى قرون طويلة تم التعبير عنها فى النصوص الأدبية ، وشيماس هينى هو الذى يقدم وجهة النظر المضادة للمنظور الإنجليزى الذى عبر عنه كل من بليك موريسون وآندرو موشان عندما كتب يقول :

بريطانيا قيصر ، بأجزائها الثلاثة

وحدت إنجلترا وأسكتلندا وويلز،

بريطانيا كما فى الحكايات القديمة

هى أرض مشتركة .

وهايبرنيا هى المكان

الذى داسه الغيليون فى موقفهم الأخير.

ومنذ زمن سحيق داست فوقهم الأقدام
هكذا ينتهى درس التاريخ
وتنزل الإمبراطورية ستارها
وتغوص كلمة "بريطانى"
فى الأعماق
مثل سيف آرثر(١٠).

ويوجه خطاب هينى "المفتوح " أنظارنا إلى أهمية التاريخ فى فهم الحاضر ، وتلك واحدة من أهم الاختلافات بين الأدباء عبر الجزر البريطانية ، ففى قصيدة "أيرلندى فى كوفنترى" يشير شاعر أيرلندا الشمالية جون هيويت John Hewitt إلى"ثمانمائة عام من الكوارث "(١١). وهو يعنى بها تاريخ السيطرة الإنجليزية على أيرلندا، وسيطرة التاريخ على آداب أيرلندا وأسكتلندا وويلز - والتاريخ هنا مفهوم كسجل للصراع المستمر من أجل الهوية القومية - تتناقض بطريقة واضحة مع المفهوم الإنجليزى للتاريخ والذى يتتبع بدلاً من ذلك الارتقاء المطرد للغة الإنجليزية وآدابها إلى مرتبة السيطرة العالمية .

أهمية التاريخ :

أى محاولة لمقارنة آداب الجزر البريطانية لابد وأن يكون لها بعد تاريخى ، إن التنوعات اللغوية والثقافية داخل الجزر البريطانية لابد وأن توضع فى سياقها الصحيح وليس كافيًا العمل داخل تلك الحدود التى يمكننا رسمها الآن سواء كانت هذه الحدود حدودا لغوية أو جغرافية أو سياسية .

إن تاريخ التقسيم السياسى الحالى يعود إلى وقت قيام الدولة الأيرلندية المستقلة فى عام ١٩٢٢، والتى أصبحت جمهورية أيرلندا فى عام (١٩٣٧)، أما أسكتلندا فلقد انضمت إلى إنجلترا عند تولى الملك الأسكتلندى جيمس سيتوارت العرش عام ١٦٠٣ عقب وفاة الملكة الإنجليزية إليزابث الأولى دون أن تترك ذرية خلفها ، وانتهت كل الآمال المعقودة على استعادة بيت ستيوارت للحكم عندما قام الهانوفريين بقمع حركة التمرد الجاكوبى عام (١٧٤٥)، أما ويلز فلقد ضمت فى القرن الثالث عشر، وعلى الرغم من استمرار حرب فدائية على مدى عدة قرون إلا أن ارتقاء بيت تيودر العرش كان إشارة

إلى إدماج ويلز فيما أطلق عليه فيما بعد المملكة المتحدة في (١٥٣٦) .

ولكن الخريطة السياسية لاتتفق مع الخريطة اللغوية أو مع الأشكال المختلفة للتقاليد الأدبية ، والقرن التاسع عشر الذى ظهرت فيه حركات قومية عبر أوروبا ترك بصماته فى بريطانيا أيضا بما تبع ذلك من الاهتمام بإحياء اللغات الكلتية بصفة عامة ، إن آخر ناطق باللغة الكورنية على سبيل المثال توفى فى القرن الثامن عشر ولكن كانت هناك محاولات لإحياء الكورينة كلغة أدبية فى نهاية القرن التاسع عشر، ومازالت محاولات إعادة الحياة لهذه اللغة الكلتية الميتة مستمرة حتى اليوم على الرغم من أن كورنول تعتبر عمليا جزءا من إنجلترا ولا تتمتع بحكم ذاتى بأى شكل من الأشكال ، ومن ناحية أخرى فإن جزيرة مان لم يتم إدماجها إداريا قط داخل المملكة المتحدة وتتمتع إلى حد كبير بحكم ذاتى حيث إنها غير ممثلة فى مجلس العموم ، أما لغتها وهى لغة المانكس ، فلقد انقرضت فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن مما يعنى أنه ما تزال هناك أشرطة مسجلة للناطقين بها بالإضافة إلى تراث من النصوص المكتوبة .

وكل من الكورنية والمانكسية من اللغات الكلتية ، وعلى النقيض منها فإن اللغات الأيرلندية والويلزية والغيلية الأسكتلندية تمر بمحاولات مستمرة لإحيائها ، وذلك لأسباب تمت بصلة وثيقة لتأكيد الهوية القومية عن طريق استخدام اللغة ، ولهذا فعندما دعى الشاعر الغيلى الأسكتلندى العظيم سورلى ماكلين Sorley Maclean لكى يشارك فى مجموعة شعرية للشعر الأسكتلندى اختار قصيدته "المتحف القومى لأيرلندا" (١٩٧٠) :

> لأن هذه القصيدة أيضًا تحتوى على الكثير من التاريخ ، الكثير من التاريخ المأساوى لأسكتلندا وللعالم بالإضافة إلى أيرلندا ، وأى إنسان غيلى لوكان غيليا بحق لابد وأن يحب أيرلندا قدر حبه لأسكتلندا [١٢].

ولا يوجد مكان هنا لكى نحاول مناقشة موضوع إحياء اللغات الكلتية خلال القرن الماضى المناقشة الكافية، ولكن من المهم أن نذكر أن حركة الإحياء هذه موجودة ومستمرة ، وعلى الرغم من سيطرة الإنجليزية ، إلا أنه يوجد العديدون من الناطقين باللغات الويلزية والأيرلندية والغيلية ، كما يوجد تراث أدبى ومسرحى مزدهر فى كل من هذه اللغات الثلاث ، كما أنه من الضرورى أن نلاحظ أن عملية خلق النصوص فى اللغات الكلتية لا ينبع فقط من الحاجة إلى تأكيد القيم الجمالية للغة ، ولكنه ينبع أيضًا

من وجود موقف معارض ، وأى مقارنة بين النصوص تغفل هذه القضية الأساسية لابد وأن تبوء بالفشل.

إنه لمن السذاجة بالطبع أن نفترض أن الهوية القومية ترتبط بالضرورة بعملية إبداع النصوص فى اللغات الكلتية من أجل بقاء هذه اللغات ، وعدد الأدباء العظام فى أيرلندا وأسكتلندا وويلز وإنجلترا خير شاهد على الطرق العديدة والمتنوعة التى يمكن بها استخدام الإنجليزية وهى اللغة المهيمنة ، ولكن من الضرورى أن نلاحظ الحاجة إلى التواصل مع الماضى التى نجدها فى الأدباء البريطانيين المحبين للإنجليزية كما نجدها بنفس القدر فى الأدباء الكلتيين ، والشاعر مايكل أولوخلين Michael O Loughlin وهو نتاج عالم الإعلام فى القرن العشرين - يرفض علاقته بالبطل الأيرلندى الأسطورى كوشولين Cuchulainn ثم بعدها مباشرة يعيد تقييم هذه العلاقة فى قصيدته التى يحمل عنوانها نفس الاسم:

لو أننى عشت فى هذا المكان ألف عام
لما استطعت فهمك أبدًا ، أيا كوشولين .
اسمك حفرية أو شجرة صماء.
اسمك أقل من اللاشىء ،
ولكننى وبينما أشاهد التليفزيون فى مساء مضى
بدأت أفسر مغزاك يا كوشولين
لقد ظهرت مثل عائد غريب
فى فيلم أبيض وأسود
صنع خصيصًا لمسلسل
خيال علمى أمريكى (١٣).

هنا - إذن - كاتب أيرلندى ناطق بالإنجليزية ينظر إلى الوراء إلى تراثه الكلتى الأسطورى ، ولعالم الأسطورة الكلتى بالنسبة للأدباء المعاصرين أهمية بالغة ؛ حيث إنه يقدم لهم بديلاً عن الأساطير التيوتونية للعالم الأنجلوساكسونى ، ويلخص جون مونتاجيو John Montague الشعور بالتواصل مع تراثه القديم فى آخر أبيات

قصيدته "العجائز : مثل القبور حول طفولتى" :

أيرلندا القديمة ، حقًا ، لقد ترعرعت بجانب فراشها،

الكتابة السحرية والأناشيد،

العين الحاسدة والرأس المنحنية،

العنف فى العائلة والصراعات المحلية،

أشكال نحيلة تمثل الخوف والود.

كلها لسنوات طوال انتهكت حرمة أحلامى

حتى حدث ذات يوم وأنا واقف داخل دائرة من الحجر

أن أحسست بظلالها تمر

إلى الأزلية المظلمة للأشكال القديمة (١٤).

إن الماضى الذى يستعيده أدباء على شاكلة نورمان ماكيج Norman Maccaig الذين يرون أنفسهم "مدفوعين بلا حول ولا قوة إلى الخلف ، أخلال أراضى التاريخ محل النزاع "(١٥). ليس نفس الماضى الذى يعلن عنه فى ردهات الحكم بوستمنستر ، كما أنه ليس نفس الماضى الذى يتعلمه المرء فى المدارس تحت مظلة تاريخ الأدب الإنجليزى، ودليل البليكان للأدب الإنجليزى The Pelican Guide to English Literature - هذا الكتاب الذى وثق الطلاب فى قوة مادته واستخدموه منذ الخمسينيات مقسم إلى سبعة مجلدات منفصلة - يضع الأدباء الأيرلنديين والأسكتلنديين تحت عباءة الأدب الإنجليزى بلا أدنى تردد أو تأنيب للضمير ، وفى المجلد الأول عصر تشوسر يقرر جون سبيرز John Speirs بجرأة كبيرة فى فصل عنوانه "مسح للشعر فى القرون الوسطى " أن " أكثر الشعر حيوية فى القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر حتى نصل إلى وايات Wyatt كان ينظم فى أسكتلندا ، لأنه من غير المحتمل أنه حتى أشد المتحمسين لسكلتون Skelton يستطيعون الادعاء أنه يضاهى الشاعر الأسكتلندى دانبار Dunbar" (١٦). ولكن على الرغم من هذا المديح فإن الإبداع الأسكتلندى يوضع بقوة وثبات داخل حدود الأدب الإنجليزى فى هذا المجلد والمجلدات التى تليه .

إنها بالطبع حقيقة ثابتة أن الأدب الإنجليزى يتمتع بمكانة سامية فى العالم ،

ويرجع هذا جزئيًا إلى تأثير بعض الأدباء الفرديين كما يعود إلى صدارة اللغة الإنجليزية فى العصر الراهن ، ولكننا لو حاولنا تطبيق مركز الصدارة هذا على الماضى لوجدنا أنفسنا واقفين على أرض غير ثابتة ، ولنحاول - ولو من قبيل الجدل - أن ننظر بطريقة مقارنة إلى الإبداعات الأدبية للجزر البريطانية فى سلسلة من اللحظات التاريخية ، ونحدد النقطة التى بدأ منها الأدب الإنجليزي فى التحرك إلى موقع الصدارة متخطيًا الآداب الأخرى التى تنتمى إلى نفس المنطقة الجغرافية .

لقد أنهى الغزو النورماندى الدور الذى كان الساكسونيون والدانيون يلعبونه فى إنجلترا ، وكان من نتائج هذا الغزو أن حجب الأشكال الأخرى للتغيرات التى كانت تحدث للسيادة على الأراضى فى أماكن أخرى ، وقصة البرامج الهائلة لبناء الحصون والكاتدرائيات وانتشار الأديرة فى الأراضى التى كان الساكسونيون يملكونها هى قصة مألوفة ، أما القصة الأقل ذيوعًا فهى قصة التدهور التدريجى نحو الفوضى فى إنجلترا وسطوة النرويجيين فى المناطق الشمالية من الجزر البريطانية ، و قبل وفاة وليام الثانى فى عام ١١٠٠ - وهو ابن دوق وليام الذى أصبح أول ملك نورماندى من ملوك انجلترا - بعامين فقط قام ماجنوس Magnus ملك النرويج بالاستيلاء على جزر أوركنيز Orkneys وجزر الهبريديز Hebrides وجزيرة مان ، وفى عام ١١٠٢ غزا أيرلندا ، ومن المحتمل أن الصراع الدائم ضد الغزاة الشماليين أضعف البلاد وجعلها مفتوحة على مصراعيها أمام الغزو النورماندى فى عام (١١٦٩) .

وخلال فترة حكم ستيفن (١١٣٥ - ١١٥٤) كتب وليام مالمسبرى William of Malmesbury يقول : "لقد أصبحت إنجلترا مأوى للأجانب وملكًا للغرباء ، و لايوجد فى الوقت الراهن بين الإنجليز من هو لورد أو أسقف أو رئيس دير ، وينهش الأغراب ثروات إنجلترا وحيويتها ، ولايوجد حتى أمل فى أن ينتهى هذا الشقاء"(١٧). والوضع فى إنجلترا فى بداية القرن الثانى عشر اتسم بكل المساوئ المصاحبة للاحتلال مثل الحروب والغزوات والاستيلاء على الأراضى وهدم النظام القديم والتغيرات الجذرية فى اللغة ، وبانهيار النظام القديم كانت هناك تحولات جذرية أيضًا فى النماذج الأدبية ، ولقد مر قرن تقريبًا منذ قدم وليام مالمسبرى شكواه وحتى ظهور قصيدة لازامون Lazamon المنغومة وعنوانها "الوحش "وبها يبدأ الشعر الإنجليزى مرحلة جديدة .

ولو قارنا وضع الإنتاج الأدبى وحالة المكتبات فى الجزر البريطانية فى عصر الغزو النورماندى لوجدنا شعرًا شفهيًا مزدهرًا فى ويلز وأيرلندا على العكس من الأدب

الساكسونى الذى كان يعانى من التدهور والانحدار ، وفى الحقيقة فإن قصص الملك آرثر التى انتشرت عبر أوروبا نبعت من التراث الويلزى والبريتونى ، كما كانت مكتبات أيرلندا على مر قرون طويلة مفخرة من مفاخر أوروبا ، وخلال ما يسمى بعصور الظلام تدفق الدارسون والنبلاء إلى أيرلندا للاستفادة من المدارس الأيرلندية ، ويقول المبجل بيد Venerable Bede إن الأنجلوساكسونيين الذين كانوا يدرسون فى أيرلندا فى القرن السابع عشر كانوا يحصلون على التعليم مجانًا ، ولقد كان العلم فى المعاهد العلمية الأيرلندية على درجة من التقدم حتى قيل بأن أيرلندا سبقت عصر النهضة بعدة قرون :

> إن التراث الكلاسيكى الذى كان يبدو ميتًا فى أوروبا تفتح بغتة فى جزيرة القديسين Isle of Saints وبدأ عصر النهضة فى أيرلندا قبل سبعمائة عام من بدايته فى إيطاليا ، وخلال ثلاثة قرون كانت أيرلندا ملجأ للعلوم المتقدمة التى اختبأت بها ابتعاداً عن الدول المفتقرة إلى الثقافة فى أوروبا ، وفى وقت ما أصبحت أرماه Armagh العاصمة الدينية لأيرلندا المسيحية - عاصمة الحضارة (١٨).

وبجانب التراث المسيحى كان يوجد بالطبع تراث هائل و غنى من الأساطير تم حفظه داخل تراث الغناء الإنشادى Bardic tradition وينطبق هذا أيضا على ويلز ، وفى منتصف القرن الثانى عشر تم تجميع كتاب **لنستر العظيم** Book Of Leinster وهو مجموعة هائلة من الأساطير الأيرلندية القديمة ، ولكن الغزو الآنجلو- نورماندى خنق بشدة الحياة الثقافية فى أيرلندا فتدهورت المراكز العلمية العظيمة وبدأ عصر طويل من الصراعات الدائمة التى قال عنها دوجلاس هايد Douglas Hyde "إنها منذ بدأت أوقفت التطور الأيرلندى تمامًا وأدت إلى تدهور الحياة الأيرلندية" (١٩).

وبعد مرور أربعة قرون تتغير الصورة المقارنة للإنتاج الأدبى تغيراً تامًا ، فعلى الرغم من أن عصر النهضة ازدهر فى قارة أوروبا إلا أن مجيئه إلى إنجلترا تأخر بسبب تأثير استمرار الحرب الأهلية لفترة طويلة ، وفى أيرلندا سيطر تراث الغناء الإنشادى ، ولكن الحكام المتوالين حاولوا جاهدين قمع ما اعتبروه نشاطًا تخريبيًا ، وفى القرن السادس عشر قرر قانون إليزابث ما يلى :

> وحيث إن هؤلاء الشعراء الذين يكتبون أشعارهم وأغنياتهم للعديدين من اللوردات والسادة فى أيرلندا لمدح وتمجيد الابتزاز والتمرد والاغتصاب وغيرها من الشرور يشجعون هؤلاء اللوردات والسادة على اتباع هذه الرذائل وليس الكف عنها ، وحيث إن هؤلاء اللوردات والأسياد يمنحون المكافآت لقاء كتابة مثل هذه الأشعار، ولهذا فلا بد أن تتخذ إجراءات من أجل التخلص من هذه الشرور(٢٠).

وكان عقاب كتابة الأشعار التى تحث على التخريب هو الموت .

أما فى أسكتلندا فإن عصر النهضة جاء موازياً لظهوره فى سائر أوروبا ، والنصف الثانى من القرن الخامس عشر يعتبر واحداً من أعظم عصور الإزدهار الأدبى فى تاريخ أسكتلندا ، ومن بين الشخصيات البارزة فى ذلك العصر الملك جيمس الأول الشاب (١٣٩٤ - ١٤٣٧) وروبرت هنريسون Robert Henryson (١٤٢٥-١٥٠٥) ،ووليام دنبار William Dunbar (١٤٦٠ - ١٥٢٠) ، وجافين دوجلاس Gavin Douglas (١٤٧٥ -١٥٢٢) ، وسير دافيد لينزى Sir David Lindsay (١٤٩٠ - ١٥٥٥)،كما كانت هناك حركة ترجمة نشطة إلى اللغة الأسكتلندية ، وثراء الشعر المكتوب فيما يسمى بالعصر الذهبى للأدب الأسكتلندى يقف فى تضاد حاد مع الأعمال الهزيلة التى ظهرت فى إنجلترا فى نفس الفترة ، وفضلا عن ذلك كانت الهوة التى تفصل بين أدب هاتين الأمتين تعتبر من العمق بحيث لايمكن سدها ، وكتاب **شكوى أسكتلندا** الذى طبع ١٥٩٤ قرر بقوة مايلى :

لاتوجد أمتان على ظهر هذه البسيطة تتناقضان وتختلفان أكثر من الأمة الإنجليزية والأسكتلندية هذا على الرغم من وجودهما كجيران فى جزيرة واحدة واشتراكهما فى لغة واحدة [٢١].

وكانت السياسة اللغوية أيضا ضمن قائمة اهتمامات كاتب شكوى أسكتلندا:

لم أشعر أنه من الضرورى أن أزين هذا النص وأحسنه بألفاظ منمقة غير مستخدمة فى الحياة اليومية ، ولكننى فضلت أن أستعمل اللغة الأسكتلندية العادية التى يمكن لعامة الناس أن يفهموها [٢٢].

تحققت الوحدة السياسية الكاملة بين إنجلترا وويلز فى عام ١٥٣٢. عندما ألغى القانون الويلزى ، وأصبح البرلمان فى لندن هو المسئول عن ويلز ، ولكن وكما أوضح توماس بارى Thomas Parry فى كتابه المهم عن تاريخ الأدب فى ويلز أن امتزاج الاتحاد السياسى وحركة الإصلاح البروتستانتى أحدث قفزة إلى الأمام فى مجال الكتابات النثرية الويلزية ، هذه القفزة - وكما يحدث فى كثير من الأحيان - تتحقق خلال أوقات التحول الثقافى عن طريق الترجمة .

وفى الجزء الأخير من القرن السادس عشر ترجم الإنجيل إلى اللغة الويلزية ، ويرى بارى أن هذه الترجمة كانت بمثابة المنقذ للغة الأدبية الويلزية :

فى الوقت الذى كان محتمًا فيه أن تتحول الطبقة النبيلة تحولاً كاملاً إلى الإنجليزية ، وأن يسكت الشعراء الملتزمون سكوتًا تامًا ، كان من الممكن ألا يتبقى أحد ممن يعرفون اللغة الويلزية الخالصة والتى كانت فى يوم ما التراث المشترك للبلاد كلها ، هنا جاء الإنجيل ، جاء فى وقته ، جاء فى وقت كانت اللغة المهيبة ماتزال حية ، فى وقت كان ما يزال يوجد فيه قساوسة ويلزيون يتقنون اللغة الدارجة التى تجعلهم يستطيعون استخدامها الاستخدام السليم (٢٣).

لقد شعر بارى بأن الإنجيل أعطى ويلز اللغة الويلزية السليمة ، وهى لغة أدبية كان مقدرًا لها أن تخدم كنقطة تجميع وانطلاق فى بلاد "كانت تقتفر إلى الجامعة أو أى مؤسسة تعليمية أخرى" .

وتزامن عصر النهضة فى إنجلترا والذى وصل إليها بعد وصوله إلى أسكتلندا مع بداية عصر الاكتشافات وبدايات التوسع الاستعمارى الإنجليزى ، ومنذ بداية القرن السابع عشر وعبر الثورة الإنجليزية وعصر استعادة العرش تم ترجمة أعداد هائلة من النصوص إلى الإنجليزية بنهم شديد ، كما حملت السفن أعدادًا كبيرة من العبيد عبر المحيط الأطلنطى وحملت المهاجرين إلى المستعمرات ، كما حملت فى رحلات عودتها البضائع إلى الموانى الإنجليزية ، وفى أيرلندا وأسكتلندا استمرت حرب العصابات بوحشية كبيرة زادت من ضراوتها الصراعات الدينية ، وبدخول القرن الثامن عشر وبداية العصر الرومانسى ، بدأ عصر جديد من عصور التطور الأدبى الهائل فى الأدب الإنجليزى ، ومرة أخرى تغيرت تمامًا الصورة فى كل أرجاء الجزر البريطانية .

ولقد أدى الانتقام الوحشى الذى تلا التمرد الفاشل من أجل بيت ستيوارت عام (١٧٤٥) وما تبعه من سياسة إخلاء السكان من جبال أسكتلندا إلى دفع اللغة الغيلية إلى منطقة جدب ، ففى كل من أسكتلندا وأيرلندا أدى الفقر المدقع الذى كان يعانى منه السكان و كان أغلبهم من الريفيين إلى أن يهاجر الملايين منهم بحثًا عن حياة أفضل ، وفضلاً عن ذلك أدى التغير فى البناء الطبقى إلى خلق طبقة من النبلاء تنطق الإنجليزية فى كل من هذين البلدين وإلى احتقار اللغات الكليته ومنع استخدامها قانونياً ، ويحكى المغنى والمؤلف الموسيقى مايكل كلىMichael Kelly كيف أنه كان فى حضرة إمبراطور ألمانيا فى قلعة شونبرون وفى حضور بعض الضباط الأيرلنديين حين خاطبه واحد منهم باللغة الأيرلندية ، وحيث إن كلى لم يستطع الرد عليه فلقد آثر الصمت :

فاستدار الإمبراطور بسرعة نحوى وقال :"ماهذا ، ياكلى ، ألاتتكلم لغة بلادك ؟"

فأجبته : "اغفر لى جلالتكم ، ولكن أحداً لا يتكلم اللغة الأيرلندية سوى الطبقات الدنيا فى المجتمع الأيرلندى " ، فضحك الإمبراطور عالياً ، ولكننى لم أدرك لأول لحظة عدم لياقة ملاحظتى هذه أمام جنرالين أيرلنديين ، ولكن عندما التمع فى ذهنى فحوى ما قلته كدت أعض بنان الندم ، ولحسن حظى لم يسمع الجنرالان هذه الملاحظة أو ربما تظاهرا فقط بأنهما لم يسمعاها(٢٤) .

وعلى الرغم من محاولات قمع اللغة الغيلية الأسكتلندية واللغة الأيرلندية فإن اللغتين - مثلهما فى ذلك مثل اللغة الويلزية - قد بقيتا ، وخلال القرن التاسع عشر زادت أهميتهما بسبب رواج الأفكار الثورية فى أوروبا كلها عقب الثورة الفرنسية ، ولكن بنهاية القرن الثامن عشر كانت العلاقات الثقافية بين دبلن وأدنبره ولندن قد تخطت أى شكل من أشكال التضاد الثنائى بين النظام اللغوى الكلتى والنظام اللغوى التيوتونى ، فبينما تضور جوعا فلاحو المناطق الريفية النائية التى تتحدث اللغة الغيلية أصبح من الممكن رؤية طبقة أنجلو - أيرلندية جديدة من المثقفين ، وفى أسكتلندا وكما يوضح نيكولاس فيليبسون فى كتابه عن عصر التنوير فى سياق قومى فيقول :

> أصبحت أسكتلندا بدخول الستينيات من القرن الثامن عشر مركزاً للعلوم والآداب ذا أهمية عالمية ... ولقد كانت المعرفة الأسكتلندية تعنى كتب التاريخ التى كتبها دافيد هيوم David Hume ووليام روبرتسون William Robert-son، وأشعار أوسيان والروايات الفلسفية لطوبياس سمولت Tobias Smollett وهنرى ماكنزى Henry Mackenzie والمقالات الأخلاقية والأدبية والفلسفية لهيوم ، والمرآة و المتلكئ لماكنزى ، وفى بدايات القرن التاسع عشر تضم هذه القائمة روبرت بيرنز Robert Burns وسير والتر سكوت Sir Walter Scott والمقالات الأخلاقية والأدبية والسياسية المنشورة فى مجلة ادنبره لفرانسيس جيفرى Francis Jeffrey ، وفى قاعات الدرس بجامعات ألمانيا وفرنسا وأمريكا كانت المعرفة الاسكتلندية تعنى المقالات الفلسفية لآدم سميث Adam Smith وآلان فرجسون Alan Ferguson وتوماس ريد Thomas Reid وجيمس بيتى James Beattie ودوجالد ستيوارت Dugald Stewart والكتابات فى علم الجمال للورد كيمس Lord Kames وهيو بلير Hugh Blair والكتب الدراسية الطبية لجامعة ادنبره (٢٥).

ولهذا كله تضيف الأعمال الطليعية لألكساندر فريزر تايتلر Alexander Fraser

Tytlerالمنشورة عام (١٧٩١) وهى أول دراسة نظرية لمبادئ الترجمة .

ما الذى يمكن أن نتوصل إليه من خلال تلك النظرة السريعة عبر القرون ؟ أولاً : إن سيطرة اللغة الإنجليزية وآدابها هى ظاهرة حديثة نسبيا وتتزامن مع ظهور الطبقات التجارية فى أواخرالقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر ومع زيادة التوسعات الاستعمارية عبر البحار ، وثانيا : إن توغل الإنجليزية داخل الثقافات الكلتية الموجودة فى الجزر البريطانية قام على أساس خطة مرسومة من التفرقة اللغوية حاولت قمع هذه اللغات التى كانت تمثل المقاومة للحكم الإنجليزى وتناصبه العداء ، وثالثاً : ليس من المستغرب فى مثل تلك الظروف أن عملية الإحياء القومى التى اجتاحت أوروبا فى القرن التاسع عشر والتى أججتها نجاحات الثورة الأمريكية وبعدها الثورة الفرنسية كان لها تأثير كبير على الأدباء والمثقفين الويلزيين والأسكتلنديين والأيرلنديين ، وأنها أدت إلى إحياء الاهتمام باللغات الكلتية والتراث الكلتى .

ولكن لابد لنا أن نتذكر أيضًا أنه - وذلك على سبيل المثال خلافًا لحركة الإحياء التشيكية - لم يكن هناك اتفاق عام فى الرأى حول الحاجة لاستخدام اللغة "القومية " ؛ حيث إن قمع اللغة الكلتية كان من نتائجه وجود طبقة من الريفيين الذين تكلموا اللغات الويلزية والغيلية والأيرلندية وطبقة من المثقفين الذين استخدموا لهجة من الإنجليزية خاصة بهم ، وكان هذا يعنى أنه على الرغم من أن حركة التراث الشعبى فى القرن التاسع عشر حاولت عن قصد البحث عن ناطقين أصليين يكونون حلقة الاتصال مع التراث الأصلى ، إلا أن الأغلبية من الفلاسفة والمؤرخين والروائيين وعلماء السياسة الأيرلنديين أو الأسكتلنديين كتبوا ونشروا كتبهم مستخدمين الإنجليزية .

وكما يقول شين لوسى Sean Lucy محرر مجموعة للشعر الأيرلندى المكتوب بالإنجليزية وهو يحاول تعريف الشعر الأنجلو أيرلندى : "إن هناك من ناحية علاقة مركبة ونامية ما تزال موجودة بين تراثين وثقافتين ولغتين وهى من ناحية أخرى تمثل قصة بحث : فهى جزء من محاولة الأيرلنديين الناطقين بالإنجليزية البحث عن هوية وعن إعادة تشكيل الإنجليزية للتعبير عن التجربة الأيرلندية "[٢٦]. وليس كافيًا ونحن ننظر إلى الجزر البريطانية فى أى لحظة من لحظات التاريخ أن نرسم الخرائط التى توضح التنوعات اللغوية ومناطق توزيعها ، فهناك عوامل أخرى لابد من أخذها فى الاعتبار أيضاً مثل العلاقة بين المجتمعات الحضرية والريفية والتحولات التى طرأت على النظام التعليمى وتأثير هذه التحولات فى شكل طبقات المجتمع ، والتغيرات الهائلة فى

المعتقدات والممارسات الدينية والتى كان لها ومازال تأثير هائل ، وليس من الملائم إطلاقًا أن ننظر إلى البلاد المكونة للجزر البريطانية كمنظومة اجتماعية ثقافية بلا فروق داخلها ، ومما يلفت النظر أن الكثير من الفكر النقدى تتبع هذا الخط الفكرى وهو فى ذلك لا يختلف كثيرًا عن تلك التعميمات الكونية التى تطلق مثلاً على الأدب الأفريقى أو أدب أمريكا اللاتينية وهو ما سنناقشه فى الفصل القادم .

إن فشل علماء الأدب المقارن داخل الجزر البريطانية فى النظر بطريقة مقارنة إلى تطور التقاليد الأدبية المختلفة داخل إطارها التاريخى الصحيح يظل تذكرة غير سعيدة بالتراث الشكلى فى حقل حاول تقديم ذاته كدراسة رائدة تتخطى حدود الثقافات ، وهناك محاولات كثيرة لإعادة التفكير والنظر يقوم بها الكلتيون المقيمون فى المنفى ، والزيادة المطردة فى الاهتمام بالدراسات الأسكتلندية والأيرلندية كدراسات أكاديمية عالمية خلال الثمانينيات من هذا القرن تؤكد هذا الاتجاه ، ولكن العلاقة بين الدراسات الكلتية فى المنفى و التيار الأساسى للأدب الإنجليزى مازالت تحتاج إلى دراسة متعمقة وكما يوضح شين ريتشاردز Sean Richards: "إن العلاقة بين إنجلترا وأيرلندا ، بين قوى الاستعمار ومن يستعمرهم داخل مجموعة جزر أوروبية غربية لابد أن يعاد التفكير فيها و قراءتها من جديد ، ولابد أن يحاول الفن والثقافة على جميع مستويات التعقيد وأبعاده تقديم شرارة مكونة من كلمة واحدة تضىء فكرًا لاينطفئ"(٢٧) .

عقلية القرية وعقلية الأقاليم :

طبقًا لسيجبرت برور Siegbert Prawer فإن أكثر الدراسات الأدبية المقارنة طموحًا "هى تلك التى تضطلع بمهمة تعريف التقاليد القومية المختلفة ومقارنتها "(٢٨). وربما كان هذا صوابًا لو أن ما نحاول تعريفه هو التقاليد القومية ؛ لأن عالم المقارنة سينزلق بالضرورة نحو التعميمات القائمة على الأنماط الثقافية ، ويفحص برور بعض المحاولات الأولى لتعريف السمات القومية وتحديد "روح" الأمة كما تعبر عن نفسها فى اللغة والأدب ، وما يظهر جليًا من هذه المناقشة هو عدم وجود نظرية متسقة للتبادل الثقافى ، وهذا الافتقار إلى النظرية وهو أحد السمات البارزة لكثير من الأدب المقارن يصبح حادًا عندما تكون الأسئلة السياسية والاقتصادية والاجتماعية حول نقل النصوص أو عدمه من ثقافة إلى أخرى أسئلة أساسية كما هو الحال فى أية محاولة لمقارنة آداب الجزر البريطانية ، فنحن لابد لنا أن نجابه هيمنة الإنجليزية قبل أن نبدأ فى المقارنة ، وما إن تبدأ هذه المواجهة فإن أسئلة شتى حول ثقافات الأقلية /الأغلبية

ستطفو على السطح ، والأسئلة التى طرحها بيير بورديو Pièrre Bourdieu فى "مفارقة عالم الاجتماع " تنطبق هنا ، حيث توجد بلا شك العديد من أنظمة التصنيف المختلفة التى تعمل ونحن نتحرك من ثقافة إلى أخرى :

> إحدى المشكلات الأساسية التى تطرحها نظرية إدراك العالم الاجتماعى هى مشكلة العلاقة بين المعرفة الأكاديمية والمعرفة العامة ، ففعل البناء - هل هو فعل يأتى من الإنسان المتعلم أم الإنسان العادى ؟ هل يمتلك العاديون بعض الطبقات الإدراكية ؟ ومن أين يتأتى لهم ذلك ؟ وما هى العلاقة بين الطبقات التى بناها العلم والطبقات التى وضعها الأناس العاديون للتطبيق [٢٩] .

ويناقش الشاعر الأيرلندى العظيم باتريك كافاناه Patrick Kavanagh (١٩٠٤ - ١٩٦٧) استخدام الأدباء للأساطير القومية والهوة التى تفصل بين التجربة الحياتية العادية وبنية أسطورة الأمة ، ويتساءل : "هل سينج هو صوت أيرلندا ؟هل لأيرلندا صوت ؟"[٣٠] . وبينما تساءل عن معنى الأسطورة القومية يشرح نظريته عن عقلية القرية وعقلية الأقاليم وهو تمييز يوفر طريقة بديلة للنظر إلى الإنتاج الأدبى للجزر البريطانية :

> عقلية القرية وعقلية الأقاليم تقفان على طرفى نقيض ، فالإنسان ذو عقلية الأقاليم يفتقر إلى آراء خاصة به، وهو لايثق بما تخبره به عيناه حتى يسمع رأى العاصمة - والتى تتجه عيناه صوبها دومًا - فى أى موضوع كان ، وينطبق هذا على كل نشاطاته . أما عقلية القرية من الناحية الأخرى فلا تساورها أية شكوك حول الأهمية الاجتماعية والفنية للقرية . . . وفى أيرلندا نحن نميل نحو عقلية الأقاليم وليس نحو عقلية القرية لأن القرية تحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة ، وعندما نحاول أن نكون على مستوى شجاعة قريتنا فإننا نميل إلى الاتجاه نحو الزيف ونتصرف من أجل إرضاء القرية الأكبر على الجانب الآخر من بحر أيرلندا ، وفى الزمن القريب كان لدينا قرويان عظيمان وهما جيمس جويس وجورج مور ، انهما لم يفسرا شيئًا ، وكان على الجمهور إما الاقتراب منهما أو البقاء فى الظلام. إن القروية صفة عالمية فهى تتعامل مع الأساسيات[٣١] .

وتمييز كافاناه بين عقلية القرية وعقلية الأقاليم هو تمييز مهم ، وفى السياق الذى

استخدم فيه هذا المصطلح كان يلوم زملاءه من الأدباء الأيرلنديين بسبب عقلية الأقاليم التى تحكمهم ، وهذه طريقة أخرى لوصف المأزق المتمثل فى ضرورة إما اتباع النموذج الأدبى المهيمن (أى الإنجليزى) أو الثورة عليه ، ولكنه لمس أيضًا العلاقة الهرمية بين الهوامش الثانوية والمراكز الأولية ، ولقد استطاع باقتراحه بأن عقلية الأقاليم هى ظاهرة عالمية أن يفكك هذه الهرمية بطريقة فعالة.

ويستطيع الكاتب أو الكاتبة أن يجذب القراء إلى عالمه أو عالمها وذلك ليس بالتركيز على ما هو عام بل على ما هو محدود ، وبإيجاد مجموعة من المقاييس - جمالية كانت أم اجتماعية - التى يتم تحديدها قرويًا ، وعلى سبيل المثال فإن الشاعرة الأسكتلندية السوداء جاكى كاى Jackie Kay فى مجموعتها المنشورة عام (١٩٩١) والتى تضم **أوراق التبنى** و **رياح عاتية** تقوم بخلق العالم القروى لفتاة مراهقة من الشمال فى التسعينيات من هذا القرن ، وتقع هذه الفتاة فى شباك مجموعة من التوقعات والعادات الاجتماعية المتصارعة فتجذبنا سواء رضينا أم أبينا إلى هذا العالم :

أنا لا أتكلم عن ذلك حتى الذكريات
تؤدى إلى المشاكل ، خاصة الذكريات .
أى مدرسة ؟ أى منزل ؟ أى صديق ؟
لقد نشأنا فى عالمين مختلفين :
تربت هى على اللحم المفروم والبطاطس ورذاذ المطر والحشرات ،
وتربيت أنا على الذرة والعواصف والجوبجولادا[٣٢] .

وتصور الأشعار الدرامية لجاكى كاى شخصيات فى مجتمع حضرى معاصر ، ويعبر هيو ماكديرميد عن التمييز بين عقلية القرية والأقاليم مستخدمًا إدراكات ابن هذه البيئة الطبيعية والدخيل عليها عندما كتب يقول :

أسكتلندا صغيرة ؟ أسكتلندا ، بلادنا اللانهائية ذات الأشكال المتعددة صغيرة ؟
فقط كما يصير جانب التل تعبيراً مستهلكًا فى عين أحمق يصرخ قائلا :
"لاشىء هنا سوى عشب جاف" وحيث فى سبتمبر يجلس آخر
ويحملق ويرى

ليس فقط العشب الجاف ولكن التوت الأسود
بأوراقه الخضراء الزاهية وبأوراق تحولت إلى اللون القرمزى
مخفية وراءها التوت الأزرق الناضج ،
وبين الأوراق الخضراء تلمع الأزهار الذهبية (٣٣).

هذان الكاتبان ، كل بطريقته المختلفة ، يمثلان القروية الأسكتلندية فكلاهما يكتب عما وصفه كافاناه بالأساسيات بطريقة المختلفة ، وفى واقع الأمر لو نظرنا إلى الشعراء الذين يكتبون الشعر فى الجزرالبريطانية فى الوقت الراهن لوجدنا أن التمييز بين العقلية القروية وعقلية الأقاليم يوفر نقطة جيدة للمقارنة ، وجيفرى هيل Geoffrey Hill على سبيل المثال باستخدامه موطنه الأصلى فى المنطقة السوداء كنقطة انطلاق والشاعر الشمالى والمترجم تونى هاريسون Tony Harrison هما شاعران إنجليزيان يمكن مقارنتهما بالأدباء الأسكتلنديين أو الأيرلنديين من هذا المنطلق وربما كانت هذه المقارنة أكثر جدوى من مقارنة تقوم على الفروق «القومية» .

البريطانيات المقارنة :

لقد بدأنا بافتراض أن الأدب الذى أنتجه أدباء الجزر البريطانية لايمكن مقارنته بدون فهم لإشكاليات مصطلح "البريطانية" ، وأن مصاعب استخدام مصطلح "بريطانى" لايمكن استيعابها بدون الرجوع إلى استخدامات هذه الكلمة فى أوقات مختلفة فى الماضى ، ولقد كان من نتائج سيطرة الإنجليزية كلغة وأدب ونظام سياسى أن همش الكثير من الأعمال الأدبية الرائعة من مناطق أخرى من الجزر .

لقد أصبحت إنجلترا من القوة بحيث إن الكثيرين من الطلاب الذين يدرسون الإنجليزية يعتبرون بريطانيًا مرادفًا لإنجلترا ، وبعضهم يعتبر حتى لندن كمرادف لإنجلترا ، كما أن مصطلح "الأدب الإنجليزى" أو "الدراسات الإنجليزية" يستخدم كمصطلح جامع شامل حتى إن الأدباء الويلزين والأسكتلنديين والأيرلنديين الشماليين والأيرلنديين كثيرا ما يتم ضمهم داخل مقرر دراسى بدون أية إشارة إلى أصولهم المختلفة أو إلى التقاليد الأدبية المختلفة التى ينتمون إليها ، ولاشك أن هذا الاتجاه قد ساعد إلى حد كبير فى غياب محاولات إجراء دراسات أدبية مقارنة لآداب الجزر البريطانية بالإضافة إلى الصعوبات التى تخلقها الأولويات السياسية المسئولة عن هذه

الاتجاهات ، وربما اعتبر كافاناه جويس كاتبًا أيرلنديا ذا عقلية قروية خالصة ، ولكن أعدادًا كبيرًا من المناهج الدراسة فى الأدب الإنجليزى قد أخذت جويس ووضعته جنبًا إلى جنب مع د.هـ. لورانس وفرجينيا وولف كممثل للحداثة الإنجليزية ، ولو كان هناك اعتراف بوجود أدب أيرلندى منفصل لأدى ذلك إلى فقر الكثير من الدرجات العلمية فى الأدب الإنجليزى .

أما الآن وبما استفدناه من نظرية مابعد الاستعمار فى تطورها المستمر و من الأدوات المنهجية التى قدمها لنا النقد القائم على دراسات النوع (فخبير فى الدراسات الثقافية مثل ريتشارد جونسون Richard Johnson أو ناقد ماركسى على غرار تيرى إيجلتون Terry Eagletonكلاهما يعترفان بما يدينان به للنقد النسائى فى إعادة وضع الذاتية موضع الصدارة وإلغاء أسطورة الموضوعية فى مجال البحث الأدبى) أصبح من الممكن التفكير فى مقارنة آداب الجزر البريطانية بدون اللجوء إلى أساليب التفرقة أو الاستيلاء ، والشعر الحديث يقدم لنا حقلاً جديدًا خصبًا ، وسيكون من المفيد القيام بدراسات مقارنة تتناول الطرق المختلفة التى يتم بها التعبير عن التجارب المشتركة عن الصراع الحضرى /الريفى أو أهمية المكان سواء حرفيًا أو تاريخيًا أو أسطوريًا ، كما سيكون من المثمر إجراء دراسات مقارنة للعلاقات بين الفرد والبيئة التى يعيش أو تعيش فيها ، وعلى سبيل المثال فإن استمرار الشعر الرثائى وهو شعر كتبه عدد كبير من الأدباء فى مناطق عديدة من الجزر البريطانية يوفر فرصة لاكتشاف أوجه التباين والتشابه فى الشكل والأسلوب والمضمون ، و يمكننا أن ننظر من هذا المنطلق مثلاً إلى قصيدة آلان لويلين – ويليامز Alun Llewellyn _ Williams" هنا فى الحقول الساكنة "(١٩٤٠) والتى تقدم لنا المنظور الويلزى للحرب القادمة على الأبواب :

لا فائدة من الغضب من هذا التدخل ،
من اندفاع آلات الحرب .
المجتمع وقد تفسخ يأتى إلى النهاية .. النهاية
على نغمات من الحزن والألم والزفرات الأخيرة (٣٤).

ويمكننا أن نقارن هذا بقصيدة بول دانكان Paul Duncan"أيرلندا ـ ١٩٧٢"

بجانب القبر الندى لجدتى الحبيبة

يوجد قبر حبى الأول التى قتلها أخى [٣٥] .

أو أن نقارنها بقصيدة إيان كريشتون سميث Ian Crichton –"Smith النوارس " (١٩٥٩)

وفى المركز يوجد

نورس برأس واحدة فى

الصورة الزرقاء التى خلقتها له ،

والشح هو إحساسه الصادق الوحيد

ولكنك لاتستطيع حتى الإعجاب به

فهو ببساطة قوة تشبه قنبلة نحيفة نحف الموت تغوص خلال

الصور الملكية التى تخفى حقيقتك [٣٦].

أو بقصيدة "أناشيد الملك "(١٩٧٨) لجيفرى هيل

"فلتصفق بيديك " لكى تطير اليمامة

وتنطلق خلال أوراق الشجر محدثة صوتًا مشوشًا

وتغوص بجناحيها فى الغسق الأخضر

فوق هذه الأرض التى طال البحث عنها و هجرانها

وفوق حطام الضيعة الجديدة التى لم يتم بناؤها

وفوق عيش الغراب الذى يشبه الرءوس الحربية حول البركة[٣٧].

ولقد صرح أنتونى ثورلبى Anthony Thorlby وهو واحد من أعظم علماء المقارنة البريطانيين الذى نظر عبر أوروبا ليجد هدفًا لعمله المقارن بأن الأدب لديه من التلقائية ما يجذب القارئ "بأشياء أخرى غير الجمال " : "إن تنوع التجربة حول موضوعات مثل الخوف والحرية والمغفرة هو الذى يمكن أن يكون فى النهاية قاعدة للدراسات المقارنة تقترن بمواد غير أدبية تعالج نفس المشاكل "[٣٨] . وهنا يقترح ثورلبى مدخلا يمكن تطبيقه كنموذج على الأدب المقارن فى الجزر البريطانية ، فهو

بالضبط هذا التنوع فى التجربة الذى يستخدمه الأدباء كمنبع يستلهمون منه مادتهم الذى يفضح المغالطة التى تفترض أنه نظرا لأن الإنجليزية هى اللغة المهيمنة وأن لندن هى مقر الحكومة البريطانية فإن الكتابة الإنجليزية لابد وأن تعتبر هى المركز المسيطر ، والحقيقة أن تأثير الأدباء غير الإنجليز الناطقين بلغة تعتبر لهجة من اللهجات الإنجليزية أخذ فى إحداث تحول تدريجى فى المصطلح : فنحن نميز الآن بين "الأدب الإنجليزى " و"الأدب المكتوب بالإنجليزية " ، وهذا التحول حدث فى العقدين الماضيين ، ولكن سيكون له أهمية قصوى فى المستقبل ، ولقد كتب س.د. نارا سيمهايا C.D.Narasimhaiah مثنياً على هذه القوة الدافعة الجديدة للإنجليزية يقول :

إن قوة هذه اللغة تكمن فى كونها ليست لغة منطقة بعينها ، وشخصيتها العالمية الفريدة - خيالها الكلتى وقوتها الأسكتلندية وماديتها الساكسونية وموسيقاها الويلزية وسلاطتها الأمريكية - هذه الشخصية تتوافق مع المزاج الثقافى للهند الحديثة ولثقافة مركبة مثل ثقافتنا ، إن الإنجليزية ليست لغة نقية خالصة ، ولكنها مجموعة مبهرة من الألسنة التى التحمت فى وحدة جديدة (٣٩).

ولقد ناقش كلايتون كولب Clayton Koelb وسوزان نوكس Susan Noakes فى مقدمتهما لمجموعة من المقالات عن الأدب المقارن فى أواخر الثمانينيات التحولات التى حدثت فى الدراسات المقارنة على مدى العقدين الأخيرين ، ويشيران إلى أن الاهتمام بدراسة التيارات والعصور الأدبية قد تضاءل كما تقلص الاهتمام بالدراسات النوعية وتاريخ النقد ، ويلاحظان الاهتمام المتزايد بما يصفانه بالأشكال الأدبية "الهامشية" مثل كتب السير و"نقطة التلاقى (أو الافتراق) بين الفئات النوعية فى النقد الغربى والشرقى " (٤٠). أما الحقول الجديدة الممثلة فى كتابهما هى دراسات المرأة وتاريخ التعليم وعلم الإشارات ونظرية القراءة ، ويلخصان هذه الاتجاهات كما يلى :

يمكن للمرء ملاحظة اتجاهاً نحو الابتعاد عن موضوعات كانت تعتبر أساسية لفهم تاريخ الأدب بوصفه عملية ثقافية عظيمة وموحدة (الحركات والموضوعات والعصور وتاريخ الفكر) والاتجاه نحو موضوعات تدور حول المناطق الحدودية (الآداب "الجديدة " والعلاقة مع الدراسات الأخرى ودراسات المرأة والأشكال المهمشة من القراءة مثل : "ما قبل القراءة" و"القراءة الأنثوية " و "قراءة النسيان ") إن هذا الاتجاه بعيداً عن المركز التقليدى للخطاب النقدى هو بالطبع سمة معظم الدراسات الأدبية الآن ، وليس بأى شكل من الأشكال مقصوراً على

الأدب المقارن [٤١].

ويقترح كولب ونوكس أن تلك التحولات فى الأدب المقارن والتى يحاول كتابهما إظهارها تعكس تغيرات أوسع فى مجال البحث الأدبى ، وهذا حقيقى بلا شك ، ولكن من الحقائق أيضًا أن دراسات الأدب المقارن حينما تناقش قضايا مثل تحديد معنى الثقافة وبناء هيئة الآخر ، وآفاق توقعات القارئ، وعمليات النقل النصى عن طريق الترجمة ، والعلاقة بين اللغة والمكان ، وبين اللغة والهوية ، فهى مضطرة إلى الابتعاد عن الشكلية ونحو منطقة من مناطق البحث الثقافى المقارن تكون أشد خطورةً ولكن أكثر إثارة وحيوية ، والجزر البريطانية توفر نقطة انطلاق مثالية نحو محاولة اكتشاف هذه المداخل الجديدة .

ولننهى هذه المناقشة بالعودة إلى شيماس هينى مرة أخرى ، لقد كتب قصيدته "خطاب مفتوح " – كما أشرنا سالفا – كعمل يرد فيه على ما اعتبره استخداماً غير مناسب للفظ "بريطانى " فى الإشارة إليه ، وتتكون القصيدة من ثلاثة وثلاثين مقطعًا وتقدم قضية مطروحة بشكل مازح وفكاهى ، فالمقطع العاشر يقدم لنا رؤى مختلفة لعمومية التاريخ أو اختلافه من وجهة نظر الأدباء ، أما المقطع الحادى عشر فهو يتمشى مع المدخل العالمى الذى يكون فيه الكل جزءًا من "كومونولث جديد من الفن " ، ولكن الاستخدام الساخر للغة الشعرية المتهكمة والتضاد بين كلمة "الكومونولث " وكلمة "مستقلة " المستخدمة فى أبيات متلاصقة يوضح الموقف الحقيقى للمتكلم ، وفى المقطع الثالث عشر ينادى بأن يكون كل من ليفى Livy وهوراس Horace مثالاً يحتذى به ، وفى المقطع السادس عشر يصرح :

سوف تفهم أننى أضع الحد
عندما أسلب مما هو حقى ،
وطنى . . .

وقصيدة هينى هى عمل أدبى رائع لأنها تقدم وجهة نظر عميقة الذاتية لأحوال كاتب من أيرلندا الشمالية ، وتحقق ذلك عن طريق خلق قضية مقارنة ، فالتاريخ المأساوى لأيرلندا يمتزج بالإحالات إلى الشعراء الرومان المضطربين ، وتمتزج أسطورة أيرلندا الأم بالأساطير القديمة وبصور الاغتصاب (فيلوميل وليدا) ، وتتباين الصورة الخيالية لأيرلندا مع تصوير العالم الأدبى فى لندن ، وتتضاد وجهة النظر الإنجليزية

ممثلة فى دونالد دافى Donald Davie والذى يصبح مثار سخرية وحشية مع الواقع الوحشى للأسر المفككة وللصراعات المدنية ، وتنتهى القصيدة بحكاية خيالية تقع أحداثها فى السينما ويرويها الكاتب التشيكى المنشق ميروسلاف هولاب Miroslav Holub وبهذا يربط هينى الخيوط المختلفة : فانشقاقه هو يوضع فى السياق المطلوب ويقارن بانشقاق هولاب ويصور الكاتبان كامتداد لتراث قديم .

و "خطاب مفتوح " قصيدة لا يمكن كتابتها بدون دراية واسعة بآداب الثقافات الأخرى من ناحية ، وبالإحساس العميق بالهوية الشخصية فى سياق محدود من ناحية أخرى ، وهى تمثل فى الواقع عملا نموذجيًا للأدب المقارن ، ففى خلال عملية قراءتها نجد أنفسنا مدعوين إلى تتبع عمليات تفكير هينى والعودة إلى الوراء زمنيًا عبر حدود ثقافية نتساءل عن المسلمات ونتحداها ونصر فى النهاية على ضرورة المشاركة فى عملية إطلاق الأسماء ، وهو يقول ببساطة "بريطانى ..لا بالكلمة لاتصلح" بعد السطر قبل الأخير الذى يوقع فيه : "المخلص شيماس " .

ومثل قصيدة هينى فإن دراسة الأدب المقارن للجزر البريطانية لابد أن تبدأ وتنتهى بإعادة النظر فى عمليات التسمية ، وفى هذا الشأن تكون هذه المحاولة مرتبطة بعمليات مشابهة للتسمية والتسمية من جديد وهى عمليات تجرى الآن فى سياقات أخرى من سياقات ما بعد الاستعمار كما سيتضح من الفصل القادم .

الفصل الرابع

الهويات المقارنة فى عالم ما بعد الاستعمار

فى عام (١٤٩٢) ـ وكما تقول أغنية الأطفال القديمة ـ أبحر كولومبس عبر مياه المحيط الأزرق ، وبعد أن وصل إلى جزر البهاما أولاً ، أبحر مرة أخرى على طوال ساحل كوبا وهيسبانيولا قبل أن يعود ثانية إلى إسبانيا معلنًا أنه اكتشف طريقا بديلاً إلى الشرق ، وتشير يومياته إلى الأمير العظيم (الخان الأكبر) الذى تصور أنه يعيش بلا شك داخل الأراضى التى كان يبحر على امتداد ساحلها ، ذلك أن الهدف من الرحلة كان إيجاد طريق بديل إلى آسيا ، ولقد كان هناك اعتقاد راسخ بأن السفن التى تعبر المحيط الأطلنطى يمكن أن تصل إلى كاثاى أو الهند ، هذا على الرغم من الشواهد التى استمرت فى التراكم مشيرة إلى عكس ذلك ، و كان هذا الاعتقاد من القوة بحيث إن المصطلحات التى استخدمها الرحالة أسهمت فى إطالة عمر هذه الأسطورة ، ولقد سجل استخدام الكلمة الإنجليزية "هندى" كإشارة لقاطنى الأمريكيتين فى عام ١٦١٨ ، بينما سجل أول استخدام للصفة المشتقة من هذا الاسم للإشارة لشخص من الهند فى عام (١٥٦٦)، ولقد أسمى كولومبس تلك الجزر الذى اعتقد أنها تقع على مقربة من ساحل كاثاى "جزر الهند الغربية " ليميز بينها وبين الجزر الواقعة فى الجانب الآخر من العالم والمعروفة باسم "جزر الهند الشرقية".

وفى عام (١٩٩٢) وبعد خمسمائة عام من رحلة كولومبس الأسطورية فإن الأوروبيين لديهم مشاعر مختلطة حول اكتشاف الأمريكيتين ، وبغض النظر عن الافتراضات بأن البحارة النرويجيين كانوا قد "اكتشفوا " أمريكا الشمالية قبل كولومبس بقرون عديدة ، فلم يعد بإمكاننا الآن فى عام ١٩٩٢ أن نحتفل ببساطة "باكتشاف " كولومبس ، ففى حقيقة الأمر أن المصطلحات المستخدمة فى الإشارة إلى

هذا الاكتشاف أصبحت تثير إشكاليات عدة ، ذلك أن اكتشاف أراض تسكنها شعوب أخرى ذات حضارات خاصة بها يثير قضايا أساسية حول الهوية وحول العلاقة بالمكان و حول الحق فى إطلاق الأسماء على الشعوب والأماكن والأشياء - كما رأينا سالفا - فيما يختص بالجزر البريطانية.

إن الأوروبيين فى عام (١٩٩٢) ما يزالون قادرين على الاحتفال باكتشاف العالم الجديد، ذلك الاكتشاف الذى أدى إلى إقامة إمبراطوريات عظيمة وإلى تصدير الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية للملايين من الناطقين الجدد ، ولكن إدراك وجود نسخة أخرى من هذه القصة لم يحدث إلا متأخراً ، فربما استطاع العالم القديم أن يستولى على العالم الجديد ، ولكن السكان الأصليين للعالم الجديد قد جردوا من ممتلكاتهم أو تم التخلص منهم نهائيا خلال هذه العملية ، وأصبح تعبير "ما قبل كولومبس " يعنى فى الواقع "ما قبل التاريخ " ، ذلك لأنه بوصول الأوروبيين أصبح قدر الحضارات التى كانت موجودة فى الأمريكيتين ولغاتها وأسمائها محتوماً .

وفى دراسة قام بها بيترهيوم Peter Hulme عن العلاقة بين الأوروبيين والسكان الكاريبيين الأصليين فى الفترة بين ١٤٩٢ و ١٧٢٧ واختار لها عنوانًا ملائمًا هو «لقاءات استعمارية» Colonial Encountersناقش الحكايات التى تتناول هذه الاكتشافات مدللا على كلامه بمقتبسات من دراسات أنثروبولوجية وتاريخية جادة أجريت فى القرن العشرين ، ولقد أثار تساؤلات حول الأسس التى بنيت عليها الأحكام العلمية ولفتت أنظارنا إلى الافتراضات التى تقوم فوقها الأبحاث الأوروبية فى الثقافات غير الأوروبية :

> أى أن ما نجده فى تلك النصوص التى تدعى الدقة التاريخية والعلمية هو تعظيم للأنماط العرقية السائدة وتعضيدها ، تلك الأنماط التى تستمد قوتها من وجودها مستترة ودفينة داخل سياقات تحمل كما معينًا من المعلومات التاريخية والعرقية ، وكما هو الحال دائما ، فإن النمط السائد يعمل أساسًا عن طريق استخدام حكيم لبعض الصفات التى تقيم السمات كحقائق خارجية بعيدة عن اللحظة التاريخية فصفات مثل "شرس " و"متصارع " و"عدوانى" توجد كسمات غريزية لا علاقة لها بالظروف المحيطة ، وبالطبع هناك كلمة "كانوا " آكلى لحوم البشر ، فهو فعل يحدد كينونتهم التى ليست محلاً للنقاش (١) .

ويناقش هيوم هنا **دليل هنود أمريكا الجنوبية** الذى نشر فى (١٩٤٦ - ١٩٥٠) ،

ويوجه أنظارنا إلى الاستخدام غير المباشر للغة العاطفة التى تعتمد على الأنماط المتعارف عليها عن الهمجية ، والهمجى هو بالطبع خارج العالم المتحضر المتمثل فى العالم الهيلينى والمسيحى ، إن المكتشفين الأوائل الذين ترسموا خطى كولومبس ربما كان دافعهم فى أحوال كثيرة هو الرغبة فى عمل ثروات هائلة قيل لهم إنها بانتظارهم هناك ، ولكنهم كانوا يحملون معهم أيضًا الإيمان بأن من واجب ثقافتهم أن تقوم بنشر الحضارة ، وهو إيمان ـ كما يشير هيوم ـ مايزال موجودًا فى كثير من الفكر الأوروبى الآن .

ويتحدث المؤرخ المكسيكى إدموندو أو جورمان Edmundo O`Gorman عن "اختراع" أمريكا [٢] . وقام أحد مواطنيه واسمه كارلوس فوينتيس Carlos Fuentes بتوسيع هذه الفكرة التى نمت مع نمو التطلعات الأوروبية إلى عالم جديد أفضل ، عالم يكون صورة للحضارة المثالية ، ويقول إن أمريكا قد "اكتشفت لأنها اخترعت ، لأنها تخيلت ، لأنها اشتهيت ، لأنها سميت " [٣] . ويقترح أن المثقفين ذوى النزعة الإنسانية رأوا فى أمريكا وعدًا بعصر ذهبى جديد ، ومن هنا ولدت فكرة الهمجى النبيل ، ولكن التطلع إلى المدينة الفاضلة كان يحمل فى طياته خيبة أمل مؤكدة :

> لقد حكم علينا العالم القديم بالبحث عن المدينة الفاضلة، فما أثقل هذا العبء ! من ذا الذى يستطيع أن يحقق هذا الوعد ، هذا الطلب ، هذا التناقض : أن تقيم مدينة فاضلة فى مكان تهدم فيه المدن الفاضلة وتحرق وتدمر على يد أولئك الذين ينشدون المدينة الفاضلة : على يد الغزاة الأبطال ، تلك الحفنة من الجنود الذين فغروا فاها وهم يدخلون تينوكتيتلان Tenochtitlan مع كورتيز Cortes فى عام ١٥١٩ واكتشفوا أمريكا التى حلموا بها واشتهوها : هذا العالم الجديد من السحر والخيال الذى قرءوا عنه فقط فى قصص البطولة الخيالية ، وهم الذين اضطروا بعدها لتدمير ما كانوا قد أطلقوا عليه الأسماء فى أحلامهم عن المدينة الفاضلة[٤].

ولو أن العالم الجديد أصبح يمثل أسطورة الحلم الضائع للمدينة الفاضلة ، فإن قارة أفريقيا صيغت أسطوريًا بطريقة مختلفة ، فالمكتشفون البرتغاليون الأوائل فى لقائهم مع الحضارات الأفريقية لم تكن القوة المحركة لهم هى الرؤية الاجتماعية المثالية وإنما كان دافعهم هو الأهداف الاقتصادية ، وكانت الموانى الأفريقية محطات توقف قصيرة على الطريق إلى الشرق الأقصى ، ومن المثير أن نقوم بمقارنة أشكال التوغل

الأوروبى فى الأمريكيتين بأمثالها فى أفريقيا ، ولقد جاء التحرك نحو الداخل فى كل من شمال أمريكا وجنوبها بسرعة كبيرة : فتقدم كورتيز خلال ما أصبح المكسيك الآن ، وتوغل بيزارو خلال أراضى الإنكا فى منطقة الإنديز ، كما تحرك الإنجليز والفرنسيون بسرعة إلى الداخل من الحافة الشرقية لما أصبح كندا والولايات المتحدة الآن ، وعلى عكس ذلك جاء التحرك نحو قلب القارة الأفريقية فى مرحلة لاحقة ، وبينما هلك معظم السكان الأصليين للأمريكيتين ، تم نقل أعداد متزايدة من العبيد عبر المحيط الأطلنطى إلى المستوطنات والمزارع المتنامية فى الأمريكيتين ، ولقد أرست التجارة المربحة فى العبيد أشكال تحرك يتجه نحو الغرب من أوروبا وأفريقيا إلى الأمريكيتين ، ومن ثم ظهرت تدريجيًا إلى الوجود أسطورة قلب سرى غامض لأفريقيا : مكان من الظلمة والخوف ، مكان تتحد فيه كآبة الأدغال الكثيفة مع لون البشرة الإفريقية السوداء و مع إيحاءات عن عبادات روحية وقوى شيطانية بدائية ، وتلخص رواية كونراد **قلب الظلام** الأسطورة الأوروبية عن مركز سرى مجهول لأفريقيا ، وهى أسطورة ما زالت الروايات والسينما تروج لها حتى يومنا هذا.

ويحكى لنا الكاتب الشهير وأستاذ الأدب المقارن وول سوينكا Wole Soyinka فى كتابه **الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى** عن محاولاته فى أوائل السبعينيات لإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الأدب الإفريقى فى كامبردج ؛ حيث كان وقتها محاضراً زائرا ، ولقد ألقى محاضراته تحت مظلة قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية حيث أن قسم الأدب الإنجليزى "لم يكن مقتنعًا بهذا الوحش المسمى "بالأدب الإفريقى"(٥). لقد تم تصنيف الثقافة الأفريقية بطريقة معينة وكان الهدف من هذه الدراسة هدفًا أنثرولوبوجيًا وليس أدبيًا ، وسوينكا مدرك تمامًا لهذا النظام التصنيفى ، ويذكر أن العديد من الجامعات الأفريقية وجدت صعوبة فى إيجاد مكان للأدب الأفريقى ، حيث إنها أنشئت على نمط الجامعات الأوروبية ويعمل بها أساتذة تم تدريبهم فى أوروبا .

والنقد الذى يوجهه سوينكا لعملية تهميش الأدب الأفريقى هو نقد على درجة كبيرة من الأهمية ، فهو يوجه أنظارنا إلى النزعة الأنثروبولوجية فى كثير من الدراسات الأوروبية عن إفريقيا بنفس الطريقة التى يوجه بها هيوم انتباهنا إلى اتجاه مماثل فى الدراسات التى أجريت حول لغات السكان الأصليين لأمريكا وثقافاتهم ، وربما كان إنشاء مراكز للدراسات الإفريقية يمثل خطوة على الطريق الصحيح من ناحية ، إلا أن الاهتمام يتركز فى أحوال كثيرة حول الأنثروبولوجيا الاجتماعية على حساب الأدب ، وفى التسعينيات بدأت الفجوة أخيراً تقل قليلاً ؛ حيث إن النظرية الأوروبية لما بعد

الاستعمار - والتى ترعرعت فى ظل أقسام الأدب - بدأت فى الالتقاء مع أنثروبولوجيا ما بعد الاستعمار على أرض جديدة ، أما المنهجية فهى فى جوهرها مقارنة .

وطالما استمر الأوروبيون فى اتجاههم نحو دراسة الثقافات غير الأوربية بواسطة علم الأنثروبولوجيا ، وطالما استمرت أقسام الأدب فى أفريقيا فى تدريس الأدباء الأوروبيين العظماء ، لن توجد إمكانية لخلق منظور جديد ، ويشعر تشيدى آموتا Chi-di Amuta أن هناك أزمة مستمرة فى الثقة و الوعى فى الدراسات الأدبية الأفريقية الآن حتى بالرغم من الازدياد الملحوظ فى دراسات الآداب والثقافات الأفريقية ، ويجادل بأن هذه الأزمة ناجمة عن مسألتين اثنتين هما عدم وجود تحديد للأدب الإفريقى ووجود آراء شديدة التحديد حول ماهية الإنسان الإفريقى:

بالنسبة للعقل الأوربى فإن الإفريقى كان ومازال نتاجًا "لقلب الظلام" ، وتجسيداً للعديد من نقاط القصور المرضية المحددة عرقيا ، أما بالنسبة للإفريقى الذى تلقى تعليمًا غربيًا فإن الإفريقى - وهذا بمحض الصدفة البحتة - يمتلك بشرة أكثر دكنة من الأجناس الإنسانية الأخرى ، وكان ضحية للاحتقار والاستغلال طوال قرون عديدة(٦).

وربما كان من العدل أن نقول إن رد الفعل ضد المنظور الأوروبى للأدب الأفريقى قد أدى فى البداية إلى مرحلة من المعارضة ، فلقد قام نجوجى واثيونجو Ngugi wa Thiongo بالتعاون مع مجموعة صغيرة من زملائه بإلغاء قسم الأدب الإنجليزى من جامعة نيروبى وإنشاء قسمين للدراسات المقارنة بمفهومها الواسع ، وقام بتخصيص أحد هذين القسمين لدراسة اللغات والآخر لدراسة الآداب ، ولقد أوضح نجوجى فى مقاله "حول إلغاء قسم الأدب الانجليزى" أن الاستمرار فى تدريس التراث الإنجليزى داخل سياق أفريقى يجعل من أفريقيا امتدادا للغرب ، ويشير أيضاً إلى ما يسمى "بحركة الإحياء الأفريقى" ملاحظًا الدور الذى لعبه الأدباء الأمريكيون الإفريقيون والكاريبيون فى الإسهام فى هذا التيار ، وقال باختصار إن هدفهم لابد وأن يكون :

أن نوجه أنفسنا بحيث نضع كينيا وإفريقيا الشرقية وبعدها أفريقيا فى بؤرة الاهتمام، وكل شىء آخر لابد أن يعامل طبقًا لدرجه أهميته لمركزنا نحن ولإسهامه فى فهمنا لأنفسنا (٧).

ويهتم كل من نجوجي واثيونجو وتشيدى آموتا بما يعتبرانه أزمة فى الدراسات الأدبية الأفريقية ، وكلاهما - مثل سوينكا - يجدان فى الدراسات المقارنة خطوة إلى الأمام ، وهكذا تحولت مرحلة المعارضة والعداء للتأثيرات و التقاليد والمناهج الأوروبية إلى دراسات أدبية ذات مركز أفريقي يتم فيها دراسة تأثير أوروبا على الأدب الأفريقى إلى جانب تأثيرات أخرى ربما كانت على درجة أكبر من الأهمية مثل استمرارية تراث اللغة الدارجة و التراث الشفهى ، وتحاول نادين جورديمر تحديد مفهوم الأدب الأفريقى من منظورها ككاتبة أفريقية بيضاء بقولها:

إن الأدب الأفريقى هو أدب كتبه - بأية لغة كانت - الأفريقيون ذاتهم أو أى مجموعة أخرى بغض النظر عن لون بشرتهم ولكنهم يشتركون معهم فى أن تجربة أفريقيا دون غيرها من مناطق العالم قد شكلتهم عقليًا وروحيًا ، ولكى يكون الكاتب إفريقيا يتعين عليه أن ينظر إلى العالم من أفريقيا، وليس أن ينظر إلى أفريقيا من العالم(٨).

هؤلاء الأدباء الإفريقيون يقترحون وعيًا يكون مركزه إفريقيًا ودراسة للأدب تبدأ بإفريقيا وتعامل الآداب الأخرى طبقًا لعلاقتها بهذا المركز الإفريقى ، هذا النموذج للأدب المقارن يتناقض تناقضًا واضحًا مع النماذج القديمة ذات المركز الأوروبى التى رفضت مقارنة آدابها بالنصوص غير الأوروبية بسبب ما ادعته من وجود اختلافات لا يسهل تخطيها بالإضافة إلى عدم وجود مكانة واضحة لهذه الآداب على خريطة الآداب الغربية المعترف بها .

وإذا كان علماء المقارنة الأفريقيون واثقين من نقطة انطلاقهم ؛ حيث إنهم أعادوا تسمية أقسام الآداب عندهم بطريقة تلغى المكانة العالمية للغة الإنجليزية واللغات الأوروبية الأخرى ، فما هو موقف علماء المقارنة الأوروبيين ؟ إن رد الفعل الإفريقى لما أسماه شينوا أشيبى "النقد الاستعمارى "(والذى يتسم بالاعتقاد فى تفوق الأعمال الأدبية للعالم الهيلينى والمسيحى - اليهودى) أدى أحيانًا إلى موقف من تأكيد الذات يتسم بالعدوانية ، كما أدى إلى مناقشات حادة بين النقاد الأفريقيين فى أوقات مختلفة حول مقاومة النماذج الأوروبية ، ولقد ظهرت اقتراحات بأن الأفريقيين فقط هم المنوطون بدراسة الأدب الأفريقى دون غيرهم ، و لو تم تطبيق هذه الفكرة عالميا لمنع أى ناقد من دراسة النصوص المكتوبة خارج ثقافته ، وكما علق يانهاينزيان Jahnheinz Jahn فإن نقاد الأدب الأفريقيين كانوا يميلون إلى "العنصرية سواء كانوا من الوطنيين أو

الفرديين "[٩]. وهكذا من ناحية نجد منظوراً أوروبيًا يرفض الاعتراف بالأدب الإفريقى ويتصور الدراسات الإفريقية فقط من وجهة نظر أنثروبولوجية، ومن الناحية الأخرى نجد منظوراً أفريقيًا يدحض فكرة أى تأثير للنماذج الأدبية الأوروبية إلى جانب رفض الاستعمار فى حد ذاته .

وعلى الرغم من هذه االثنائيات (ومازال هناك للأسف بعض الباحثين الذين ينتمون إلى واحد من هذين المعسكرين الافتراضيين من المتطرفين) ، فإن الدراسات التى تجرى من منظور مقارن الآن حول ثقافات ما بعد الاستعمار وما أنتجته من آداب تمثل خطوة إلى الأمام ليس فقط بالنسبة للمستعمرين ذاتهم ، بل من الذين تم استعمارهم على حد السواء ، ويعبر أشكروفت وزملاؤه عن هذه الفكرة فيما يلى :

لقد بدأت النظرية الأدبية لما بعد الاستعمار فى التعامل مع مشاكل تحويل الزمان إلى مكان وجهاد الحاضر من أجل الخروج من الماضى ، ونظرية ما بعد الاستعمار مثل أدب ما بعد الاستعمار الحديث تحاول بناء المستقبل ، إن عالم ما بعد الاستعمار هو عالم يتحول فيه اللقاء الثقافى المدمر إلى تقبل لوجود الاختلافات ولكن على أساس من المساواة ، ولقد بدأ واضعو النظريات الأدبية ومؤرخو الثقافة فى إدراك أن التفاعلات الثقافية هى نقطة نهاية ممكنة فى تاريخ يبدو لانهائيًا من الانتصار والتدمير ، وربما كانت نظرية ما بعد الاستعمار تستمد قوتها من منهجيتها ذات الجوهر المقارن ومن النظرة المختلطة والشمولية إلى العالم الحديث التى تنطوى عليها [١٠].

إن ظهور مصطلح "ما بعد الاستعمار " على المسرح النقدى – لاشك – أهم تطور حدث فى الأدب المقارن فى القرن العشرين ، ونلاحظ أنه حالما تقبلنا المصطلح فإننا نجد أن الوحدات الجغرافية تغير مواقعها وتظهر اعتبارات جديدة ، ولو أننا نظرنا إلى ظاهرة ما بعد الاستعمار من وجهة نظر ثنائية لوجدنا أن الصراع الطويل لأدباء أمريكا الشمالية والجنوبية فى القرنين الثامن والتاسع عشر من أجل خلق آدابهم الخاصة بهم يمكن أن يقارن بجهاد أدباء أفريقيا وأمريكا اللاتينية المعاصرين من أجل عمل الشىء ذاته ، وتصبح قضية ماهية "الأدب الخاص بالمرء ذاته" قابلة للمناقشة ، ولقد تساءل كريفكير Crèvecoeur فى عام ١٧٨٢ : "ما المقصود بالأمريكى[١١]. فى وقت كانت فيه مشكلة تعريف الهوية ما تزال قضية محورية بعد ثورة ١٧٧٦ ، وبعدها بقرنين نهج المكسيكى كارلوس فوينتس Carlos Fuentesنهج

الكوبى كاربنتيير Carpentier فى التصريح بأن مهمة الكاتب الأمريكى هى إطلاق أسماء على الأشياء التى ليس لها أسماء[١٢] . ومن المهم ملاحظة أن كلا من فوينتس وكاربنتيير قد تخطيا فى حياتهما فواصل ثقافية : فلقد نشأ فوينتس ابنا لدبلوماسى مكسيكى فى الولايات المتحدة ، بينما تركت السنوات التى قضاها كاربنتيير فى باريس فى نفسه أثرًا عميقًا .

والأدباء المنتمون لثقافات ما بعد الاستعمار تجمعهم موضوعات مشتركة مثل فكرة المنفى والانتماء واللاانتماء ، وعلى نفس الدرجة من الأهمية فإننا نجد أن إشكاليات اللغة والهوية القومية تمثل أيضًا نقطة التقاء أساسية بينهم ، وعلى سبيل المثال يأتى رفض هؤلاء الأدباء للأدب الإنجليزى المعترف به موازايًا لرفضهم للغة الإنجليزية السليمة النابعة من جذور الثقافة البريطانية ، ويمكننا ملاحظة حدوث الشىء ذاته بالنسبة للغات الأوربية الأخرى فى مجتمعات ما بعد الاستعمار إلى جانب إعادة تقييم للغات المحلية ، ويعنى هذا وجود آفاق عديدة من التوقعات تعتمد على نقطة البداية اللغوية التى ينطلق منها القارئ ، فالأوروبى وهو يقرأ إحدى قصائد شاعر كاريبى مثل جان بينتا بريز Jean Binta Breeze أو رواية لكاتب أفريقى مثل أموس تيوتولا Amos Tutuola يجد مفردات وتراكيب غير مألوفة لديه، على خلاف قارئ يشارك الكاتب فى فهمه لهذه الإشارات اللغوية .

ومقارنة الشكل والمضمون بين آداب ما بعد الاستعمار تفتح لنا آفاقًا هائلة ، وعلى درجة مساوية من الأهمية تأتى القضية المرتبطة بهذا الشأن وهى التاريخ المقارن لآداب ما بعد الاستعمار ، فالتاريخ الثقافى الأوروبى – كما أوضحنا سالفًا – هو الذى قدم وعلى مدى عصور طويلة النماذج التى يحتذى بها، ولهذا فلقد استخدم النقاد الأوروبيون عصرى النهضة والرومانسية ـ وهما عصران ارتبطا معًا ارتباطًا وثيقًا ـ كعلامات قياسية واعتمد التصنيف الزمنى عليها مثلما اعتمد على لحظات تحول أخرى ، وهذا المذهب التقليدى فى تقسيم العصور له نتائج متعددة ومختلفة ، فعلى سبيل المثال لو أننا اعتبرنا الثقافة الهيلينية ذروة ما حققته الحضارة الغربية ، واعتبرنا أن الإمبراطورية الرومانية لا تزيد عن كونها استمرارًا (مخففًا) للمثل الهيلينى فسنجد أنفسنا أمام عصر طويل مكون من عدة قرون عقب انهيار الإمبراطورية الرومانية توصف بالعصور المظلمة ، والتقسيم الأوروبى التقليدى لهذه العصور يرى فى الإمبراطورية الرومانية مرحلة تنوير ـ وإن كانت مرحلة تتسم إلى حد ما بالعدوانية ـ

يعقبها انحدار إلى الظلام والفوضى ، ثم تأتى حركة إحياء فى القرن الثانى عشر عن طريق انتشار النظام الرهبانى وإنشاء الجامعات عبر أوروبا فى العصور الوسطى، و يستمر هذا العصر عدة قرون أخرى حتى دخول عصر النهضة فى فترة ما خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ويختلف تحديد هذه الفترة طبقًا لاختلاف الموقع الذى ننظر منه .

و مما يثير العجب أن هذا التقسيم الغريب للتاريخ الثقافى استطاع الاستمرار لهذه الفترة الطويلة ، وكما أوضحنا فى الفصل الثالث فإن النظام الرهباني الأيرلندي بعظمته هو أحد الشواهد التى تكذب أسطورة " عصور الظلام " التى استمرت لقرون طويلة ، ولكن أهم من هذا كله أن حضارات ازدهرت فى بقاع أخرى من العالم وخاصة تلك المناطق المتاخمة لأوروبا والتى تعرف الآن بالشرق الأوسط وشمال أفريقيا خلال ما يطلق عليه اسم عصور الظلام، ولا يمكن إنكار أن قفزة هائلة إلى الأمام قد حدثت فى المجتمعات الأوروبية خلال القرن الثانى عشر فى حقول العمارة والرياضة والطب والموسيقى والشعر والفلسفة وغيرها ، ولكن ما إنكر ومسح من ذاكرة التاريخ هو التأثير الهائل للعالم العربى على عملية التطور هذه.

ومرة أخرى فى قمة عصر النهضة ، أى فى تلك اللحظة الزمنية التى يعتبرها الأوروبيون من أعظم لحظات الحضارة ، وفى نفس العام الذى بدأ فيه كولومبس رحلته الأولى عبر الأطلنطى ، قامت إسبانيا بطرد سكانها اليهود وطرد آخر السكان العرب بعد الانتصار على مملكة غرناطة العربية ، وكانت تلك هى اللفتة الأخيرة فى صراع دام قرونًا بين المسيحيين وغير المسيحيين ، وخلالها تم تجاهل كل الجوانب الإيجابية للاحتكاك مع العالم العربى ، وربما كان من الممكن رؤية عصر النهضة كلحظة لها قيمة جمالية فريدة ، ولكن عصر النهضة كان أيضًا عصرًا من التعصب السياسى والدينى ، عصرا شهد بداية شرور التوسعات الاستعمارية خارج أوروبا .

لا عجب إذن أن توجد مقاومة بهذا الشكل لنموذج تقسيم العصور الأوروبى ، فهذا النموذج إما أنه كان على علاقة واهية بكل ما كان يحدث خارج حدود جغرافية ضيقة أو أنه كان قائمًا على افتراضات تتجاهل الواقع غير الأوروبى ، وعلماء المقارنة من الصين والهند وإفريقيا وأمريكا اللاتينية متحدون فى رفضهم للنموذج الأوروبى لتقسيم العصور وفى محاولتهم لإيجاد نماذج بديلة ، هذه الحركة هى مثال آخر للطريقة التى يتم بها تحدى الأفكار القديمة حول عالمية الأدب وعالمية التاريخ الأدبى .

وتختلف فكرة ما بعد الاستعمار اختلافًا كبيرًا عن مناهضة الاستعمار ، فردود الفعل للاستعمار كانت تفصح عن نفسها بطرق شتى ولكنها كانت دائمًا تفترض فكرة التضاد الثنائى ، ونقطة الاختلاف التى تقدمها دراسات ما بعد الاستعمار تتركز فى أنه على الرغم من أنها تتحدى هيمنة الثقافات الاستعمارية إلا أنها تدرك تعددية الاحتكاك بين المستعمرين والخاضعين لهم ، ومن أهم التطورات التى أدت إلى تعميق مفهوم نظرية ما بعد الاستعمار نمو الآداب التى ظهرت منذ الخمسينيات من هذا القرن فى المجتمعات المختلطة عرقيًا والتى تتصف بثنائية أو تعددية اللغة .

ويشعر أشكروفت وزملاؤه أن الأدب الكاريبى كان "بوتقة لأكثر نظريات ما بعد الحداثة عمقا وتحديا " (١٣) ، وهذا ادعاء قوى وإن كان مغاليًا فى تحيزه ، وعلى درجة تقارب هذا فى الأهمية كان نمو الوعى لدى المجتمعات ثنائية اللغة فى كندا والولايات المتحدة والذى ترعرع من أوائل الستينيات وأنتج ثروة من الأدب والسينما والثقافة الموسيقية ، ولقد كان لظهور الأدب الأمرو-مكسيكى مغزى عميق لكل من ثقافات أمريكا الشمالية والجنوبية .

والاختلافات لاشك واضحة بين المجتمعات الكاريبية والمجتمعات الأمرو- مكسيكية ، ولقد كان التاريخ الكاريبى منذ وصول كولومبس لأول مرة تاريخًا من القتل الجماعى والتجارة الوحشية فى العبيد والاستغلال الاقتصادى والفقر والعنصرية ، وما إن تم القضاء على كل السكان الأصليين تقريبًا بدأ شحن العبيد السود مثل الحيوانات إلى المزارع ، وحتى بعد إلغاء العبودية ـ ولقد تمت فى أوقات مختلفة عبر منطقة الكاريبى ككل ـ استمر استغلال العمالة المهاجرة من آسيا ، وعلى النقيض من ذلك كان تاريخ الأمرو- مكسيكيين تاريخا من المعاناة من سلب الممتلكات والعنصرية والاستغلال ، وهناك أوجه تشابه عديدة كما أوضح الأعضاء الأوائل لحركة الحقوق المدنية الأمرو-مكسيكية بين معاملة سكان أمريكا الجنوبية الأصليين (الهسبانيين) فى الولايات المتحدة ومعاملة الأمريكيين الأصليين (الهنود الحمر).

إن ما يربط بين الأمرو-مكسيكيين وسكان الكاريبى هو الاختلاط الثقافى والعرقى ، وهذا ما يؤكده مرارًا وتكرارًا أدباء مرموقون مثل ويلسون هاريس Wilson Harris وإدوارد براثويت Edward Brathwaite وجورج لامينج George Lamming وتوماس ريفيرا Thomas Rivera ورودولفو آنايا Rudolfo Anaya أو آلوريستا Alurista، إن إدراك غياب هوية موحدة وغياب خط سلفى مشترك بل وجود أجناس

وثقافات عديدة يعنى أن التصور الكاريبى أو الأمرو-مكسيكى للتاريخ هو تصور مرن ، وكما يعبر عن هذه الفكرة جورج لامينج George Lamming فى كتابه **متع المنفى** (١٩٦٠) The Pleasures of Exile فهو يعتبر نفسه من سلالة المستعمرين و الذين تم استعمارهم فى آن واحد :

> أنا سليل مباشر للعبيد ، وهذا القرب يجعلنى لا أعتقد أن أصداء العبودية قد تلاشت ببزوغ عصر الحرية ، وفضلاً عن ذلك فأنا سليل مباشر لبروسبيرو Prospero وأعمل جاهدا فى نفس محرابه وأستخدم التراث اللغوى الذى خلفه - ليس لكى ألعن هذا اللقاء - بل لكى أدفعه إلى الأمام ، مذكرًا السلالة من الجانبين أن ماحدث قد حدث ، ولايسعنا إلا أن نراه كتربة خصبة تنبت فيها ثمار جديدة أو تنمو فيها نفس الثمار ، ولكنها تحمل معانى مختلفة نحو مستقبل تستعمره أفعالنا الآن ولكنه لابد وأن يظل مفتوحا دائمًا(١٤).

ويبحث رودلفو جونزالس Rudolfo Gonzalez قضية مشابهة فى قصيدته الطويلة «أنا جواكين» التى نشرت مثل العديد من النصوص الأمرو-مكسيكية باللغتين الإنجليزية والإسبانية ، ويشرح فى مقدمته لطبعة (١٩٦٧) منابع عمله :

> لقد أصبحت قصيدة «أنا جواكين» مقالاً تاريخيًا ، وتصريحًا اجتماعية ، وتتويجًا للاختلاط بيننا ، والتحامًا بين عنصر القاهرين (الإسبان) وعنصر المقهورين (الهنود) ، إنها مرآة لعظمتنا ولضعفنا ، وهى دعوة لكى نعمل كشعب واحد ، خرج من تاريخ عظيم و ارتحل عبر الآلام والصراعات الاجتماعية ، معترفين بنقاط ضعفنا ونحن نصيح بأعلى صوتنا عن قوتنا ، وينتهى بنا الأمر أن نصبح وحدة واحدة تجمعها الجروح النفسية ، والقتل الثقافى الجماعى ، والبتر الاجتماعى، والنبل والشجاعة والتصميم والقوة التى تحركنا إلى الأمام لكى نخلق تاريخًا جديدًا لشعب قديم يرقص على خشبة مسرح حديث(١٥) .

ويحاول لامينج وجونزالس كل بطريقته أن يتوافق مع تاريخ شعبه وأن يتحرك إلى الأمام نحو المستقبل ، فالإسبان والهنود والعبيد السود والمستعمرون البيض هم أجداد الأجناس الجديدة المختلطة فى العصر الراهن ، ولا يوجد هنا شعور بالقطبية ، بل يوجد إدراك للطبيعة المتعددة للثقافات الأمرو-مكسيكية والكاريبية ، وقصيدة جونزالس وهى من أوائل النصوص التى كتبها أديب أمرو- مكسيكى من أجل

الأمــرو-مكســيكيين ، هى عــمل طمــوح للغــاية ، فــهى تحــاول كــتــابة تاريخ الأمرو-مكسيكيين وتتبع أصولهم خلال قصة العمالة المهاجرة إلى كاليفورنيا وولايات الجنوب الغربى والثورة المكسيكية والصراع ضد الحكم الإسبانى الاستعمارى ووصول الغزاة الإسبان إلى إمبراطوريات الآتزك والمايا التى سبقت وصول كولومبس ، وفى كل مرحلة من مراحل تاريخ الأمرو-مكسيكيين يشير إلى التناقض المتمثل فى كونهم سلالة كل من القاهرين والمقهورين، ولهذا يقول جواكين فى بداية القصيدة أنه "سيف كورتز وشعلته .. وصقر الحضارة الأزتكية وحيتها" وبعدها يقول إنه : "طاغية وعبد فى آن واحد" ، وتنتهى القصيدة بهذه الأبيات :

إننى أمير ازتيكى ورسول مسيحى

سأتحمل !

سأتحمل !

إن ما سيعمل على توحيد الأمرو-مكسيكيين أعضاء لارازا La Raza وهو الاسم الذى اتخذته الحركة الأمريكية المكسيكية شعارا لها هو القدرة على اتخاذ موقف ضد التفرقة التى يعانون منها فى الوقت الراهن على أيدى ما يوصف باسم "نجاح العنصر الإنجليزى" فى الولايات المتحدة بالإضافة إلى وعيهم بهويتهم وبمنبعهم ، ويقدم جونزالس للأمرو-مكسيكيين صورة مقلقة لقرون من الحلول الوسط والتواطؤ تقف جنبا إلى جنب مع صورة أجدادهم كضحايا القهر والعبودية ، ويلاحظ بشىء من المرارة أن تاريخ الأمرو-مكسيكيين ملطخ بدماء أريق معظمها من أجل نفس المجتمع الذى يفرق ضدهم :

إن دمى يسيل صافيا فوق التلال

الثلجية لجزر آلاسكا

وعلى شاطئ نورماندى الممتلئ بالجثث

وعلى أرض كورية الأجنبية

والآن

فيتنام

ويصف جورج لامينج أصوله المختلطة (فجزيرة باربادوس هى موطنه الأصلى)

من خلال إشارات لمسرحية شكسبير **العاصفة** ، ويناقش بيتر هيوم الأهمية التى اكتسبها هذا النص فى سياق أدب ما بعد الاستعمار ، فهناك غموض أساسى فى المسرحية : بروسبيرو وهو الدوق الذى جرد من ممتلكاته ونفى مع ابنته ميراندا إلى الجزيرة ، يمتلك قوى سحرية تمكنه من قهر سكان الجزيرة والتحكم فى روح أريل والوحش كاليبان وإجبارهم على تنفيذ أوامره ، واسم كاليبان Caliban كما لاحظ العديدون من القراء) هو تحريف لكلمة cannibal أى آكل لحوم البشر ، وكاليبان هو الشخصية التى تحصل على أجمل الكلمات فى المسرحية ولكنه أيضًا هو الشخصية التى تخطط لقتل بروسبيرو واغتصاب ميراندا ، وبذلك يكون لدينا منظور مزدوج : إما صورة السيد الطيب الذى يحاول جاهدًا تهذيب ذلك المخلوق المتوحش الذى اتخذه خادما له ليقابل فقط بالجحود ، وإما صورة الساكن الأصلى الذى يأتى أجنبى ليسلب منه تراثه ويدفع به إلى العبودية ، وعندما تذكر ميراندا كاليبان بالحالة التى وجدته عليها هى وأبوها : "مخلوقًا متوحشًا" غير قادر على الكلام أو على فهم ما يعنيه هو ذاته يجيبها قائلاً :

> لقد تعلمت منكما اللغة والفائدة التى جنيتها هى أننى تعلمت كيف أسب ، اللعنة عليكما لأنكما علمتمانى لغتكما.

ويذكرنا هيوم أن قدرات بروسبيرو السحرية ليست بالقوة التى يتخيلها كاليبان ، فهو لا يستطيع ممارسة سحره إلا على الجزيرة وليس خارجها (فلقد أطيح به ونفى رغمًا عن إرادته ولم يستطع الحيلولة دون حدوث ذلك كله) ، كما أنه يحتاج إلى خدمات قاطنى الجزيرة من أجل البقاء ، ويقارن هيوم بين هذا الوضع وموقف الأوروبيين فى أمريكا فى القرن السابع عشر عندما جعلتهم قوة أسلحتهم النارية يبدون مثل السحرة وإن كانوا غير قادرين على توفير الغذاء لأنفسهم[١٦]. ويلاحظ أن :

> هذا موضوع يظهر بكثرة واضحة فى الحكايات الإنجليزية الاستعمارية الأولى كما حدث من قبل فى الإسبانية : مجموعة من الأوروبيين الذين اعتمدوا لسنوات طويلة على الغذاء الذى يوفره لهم المضيفون الأصليون عن طيب خاطر فى كثير من الأحيان وأحيانا تحت وطأة الإكراه[١٧].

"المنتصرون" أو "المستعمرون " أو "الضيوف" أو "المستوطنون" ـ تلك هى المصطلحات التى تختلف تبعا لاختلاف المنظور ، ويقول جورج لامينج إنه "لايستطيع

قراءة **العاصفة** بدون أن يتذكر الرحلات التى سجلها هاكليوت Hakluyt" فهى تذكره بطريقة قاطعة بالاستعمارية الإنجليزية ، ويجادل بأن هذه المسرحية تنبأت أيضًا "بمستقبل سياسى هو حاضرنا الآن" ، لقد تعلم أسلافه لغة الوافدين ، وفى الوقت ذاته أصبحوا عبيدًا لهم ، وبهذا أورثوا ذلك التناقض إلى ذريتهم ، وهكذا كما يقول لامينج "أصبحت ظروف حياتى - كمستعمر وأيضا كخليفة منفى لكاليبان فى القرن العشرين - هى مثال لهذه النبوءة"(١٨) . إن التوافق مع الماضى يعنى مواجهة تناقضات تاريخ متعدد ، و يوجه كل من لامينج وجونزالس أنظارنا لتعددية التراث الثقافى الذى ورثاه ، ولايمكن أن توجد نقطة بداية محددة أو منبع معين ، ونتيجة لهذا لا يوجد استقطاب لأضداد ثنائية ، ولا يتبقى سوى الحاجة للاعتراف بتعقد العمليات التاريخية التى أنتجت هذه التعددية .

وبالنسبة لجورج لامينج الكاريبى فإن خيوط الشبكة تمتد إلى إفريقيا ومنها إلى أوروبا ، أما بالنسبة لرودولفو جونزالس فهى تعود إلى حضارات الأمريكيين الأصليين وإلى أوروبا ، ولكنها تمتد الآن لتأخذ فى الحسبان اعتبارات متصلة بالشمال والجنوب ، والأمرو- مكسيكيون هم فى الأصل ينتمون إلى أعراق مختلطة ويمتلكون خلفية لغوية ثنائية : الإنجليزية و الإسبانية ، وكلما تطور الأدب الأمرو- مكسيكى كلما أصبحت قضية تصنيفه تمثل مشكلة ، وعلى الرغم من أن عملية التصنيف تنطوى إلى حد ما على صعوبات عندما نحاول تحديد ماهية الأدب "الكاريبى" إلا أن الموقف مختلف ، ويمكننا وصف ويلسون هاريس Wilson Harris بأنه كاتب كاريبى ؛ حيث إن أعماله تركز على القوة التحولية لتراثه ذى الثقافات المتعددة أما جارثيا ماركيز Garcia Marquez والذى يمكن أن تقارن أعماله بنجاح بأعمال هاريس فهو يعتبر نفسه كاتبًا من أمريكا اللاتينية وليس كاتبًا كاريبيًا ، هذا على الرغم من أنه ولد فى المناطق الخلفية للكاريبى فى كولومبيا(١٩) .

إن الكاريبى ككيان جغرافى وتاريخى يفرض نفسه فوق الاختلافات اللغوية والعرقية والدينية للشعوب التى تعيش داخل حدوده ، ووضع الأدب الأمرو-مكسيكى يمثل مشكلة أكبر ؛ حيث لا توجد وحدة جغرافية ولا وطن على الرغم من الادعاءات المثالية التى انتشرت فى أواخر الستينيات حول وجود أمة صوفية تدعى أزتلان ، إن الأدب الأمرو - مكسيكى يقع خارج التيار الرئيسى للأدب المكسيكى - كما يقع بنفس الدرجة خارج التيار الرئيسى للأدب فى الولايات المتحدة ، وكما يوضح أوكتافيو باز Octavio Paz فى كتابه **متاهة الوحدة** The Labyrinth of Solitude أن الأمريكى

المكسيكى لايود العودة إلى أصوله المكسيكية ، كما أنه لا يرغب فى الامتزاج داخل المجتمع الأمريكى (٢٠).

ويمكن القول بأن الأدب الأمرو- مكسيكى لم ينبع من أى إحساس "بالعودة" إلى أى شيء (حيث لا توجد أية نقطة بداية فى المقام الأول) ولكنه نبع من الرغبة فى تكوين هوية خاصة وفى التعبير عن الذات وفى إيصال ذلك التعبير ، وهناك جدل كبير حول اللحظة التى جاء فيها هذا الأدب إلى الوجود (وهناك العديد من المطالبين بجائزة "أول رواية أمرو-مكسيكية") ولكن ربما كان من العدل أن نقول إنه بغض النظر عن بعض الأمثلة المتفرقة من النصوص المكتوبة ومن تراث مزدهر فى مجال الأغانى الشفهية والشعر فإن النصوص الأدبية الأمرو - مكسيكية بدأت فى الانتشار فى الستينيات عندما ظهرت السياسة الأمرو - مكسيكية فى الساحة إلى جانب حركات المطالبة بالحقوق المدنية التى أعطت القوة إلى الأمريكيين السود والهنود الأصليين ، وعلى الرغم من أن البدايات كانت متواضعة إلا أنه حدث سيل جارف من الروايات والأشعار والمسرحيات ودور النشر الأمرو- مكسيكية والأقسام العلمية الجامعية ومحطات الإذاعة والتليفزيون وتمثيل فى رابطة اللغة الحديثة و فى الرابطات الدولية للدراسات الأمرو-مكسيكية.

هذا التزايد الهائل فى النصوص أدى إلى تغيير فى الأدب الأمرو- مكسيكى من داخله كما أدى إلى إعطائه أهمية كبيرة فى العالم الخارجى ، لقد نما الوعى الأمرو- مكسيكى فى الستينيات عن طريق النشاط السياسى المباشر بدءًا بسيزار شافيز Cesar Chavez والإضراب الذى نظمته الرابطة القومية للعمال الزراعيين ضد منتجى النبيذ فى كاليفورنيا ، ولقد كان من نتائج إضراب ديلانو للكروم الذى بدأ فى عام ١٩٦٥ ، واستمر لفترة ستة أعوام أنه أظهر حالة العمال المكسيكيين المهاجرين (من أجيال تتراوح بين الجيل الأول والجيل الخامس) أمام أعين العالم ، ولقد قام لويس فالديس Luis Valdes المسرحى الأمرو-مكسيكى العظيم بإبداع عمله **أكتوس** Actos فى صفوف الإضراب أما المجموعة القصصية التى كتبها توماس ريفيرا Tomas Rivera وعنوانها **والأرض لم ترحل** فهى تحكى قصة حياة عمال زراعيين بطريقة تعيد إلى الأذهان مجموعة جويس القصصية **أهل دبلن** من حيث بنائها وحسها وصوتها السردى .

ومنذ الستينيات دخلت الدراسات الأمرو- مكسيكية إلى المقررات الدراسية ، وتوجد الآن العديد من المنهجيات والمداخل النظرية التى ابتعد بعضها ابتعادًا كبيرًا

عن بدايات الحركة الأمرو ـ مكسيكية بجذورها الضاربة فى سياسة الطبقة العاملة ، هذا بالإضافة إلى التغير الذى طرأ على الأدب الأمرو ـ مكسيكى والمتمثل فى تحوله من محاولات خلق قصيدة أمرو ـ مكسيكية "ملحمية" وروايات تصور الفقر الذى يعانى منه العمال المهاجرون إلى أبنية سردية وشعرية أكثر تعقيداً ، كما احتلت قضايا النوع مكان الصدارة كما حدث فى حالة الأدب الكاريبى ، ويوجد الآن أدب أمرو ـ مكسيكى نو أهمية متعاظمة ، ولكن توجد بصفة خاصة ظاهرة الثنائية اللغوية وبالتحديد الشعر ثنائى اللغة.

والكتابة ثنائية اللغة ظاهرة قديمة تحدث كلما كان هناك قراء يستطيعون التنقل بسهولة بين لغة وأخرى ، وبالنسبة للقراء الأمرو ـ مكسيكيين بخلفيتهم فى اللغتين الإنجليزية والإسبانية ومع نمو لهجة "البوكو" Pocho وهى لهجة من لهجات الإسبانية يتحدثها الأمرو- مكسيكيون ومتأثرة بشدة بقواعد اللغة الإنجليزية ومفرداتها فإن الشعر ثنائى اللغة يوفر إمكانات مثيرة قادرة على تخطى الحدود الثقافية .

ويكتب الوريستا Alurista وهو واحد من أعظم الشعراء الأمرو ـ مكسيكيين مستخدما خليطا من الإنجليزية والإسبانية ومفترضا فى قرائه قدرات لغوية متساوية تمكنهم التنقل بين الثقافتين ، ويستمد شعره الإلهام من مصادر تراثية متعددة بدءا بالشعر الناهواتلى Nahuatl والشعر المكسيكى ما قبل الكولومبى والإسبانى ، ومروراً بثقافة الأغنية المعاصرة و الترتيل الكاثوليكى و شعراء الحركة الإيقاعية مستخدماً فى هذا كله مصادر أدبية وشفهية ومازجا بين اللغات ومكونا كلمات جديدة ، وهذا النوع من الشعر خلاق بحق على الرغم من أنه يعتمد على الكثير من المصادر التراثية التى تم استيعابها داخل النص ، فلا يوجد مصدر واحد أو تراث واحد مهيمن ولكن الطبيعة المتعددة للتاريخ الأمرو- مكسيكى تنتج هذا النوع المركب من النصوص .

ويمكننا رؤية عملية مشابهة فى بعض الأدباء الكاريبيين ، فالشاعر الكوبى نيكولاس جويلين Nicolas Guillen على سبيل المثال كتب فى الثلاثينيات من هذا القرن فى مجموعتيه الشعريتين Motivos de son وSongoro cosongo قصائد "صوتية " مستمدة من خليط من الأغانى الأسبانية والإيقاع الأفريقى والموسيقا السوداء ، وبالمثل قام الكاتب الكوبى آليو كاربنتيير Alejo Capentier بكتابة Yamba O – Ecue فى عام (١٩٣٣) عندما كان فى التاسعة والعشرين من عمره وهى رواية قصيرة تستمد إلهامها من الموسيقا الأفرو ـ كوبية ، وبعدها بسنوات

عديدة وفى كتابه **الخطوات المفقودة** (١٩٤٩) يقوم بطل الرواية الذى يستمد كاربنتيير شخصيته من سيرته الذاتية بالعودة إلى الوراء فى الزمن وإلى داخل روحه ، ويصوره كاربنتيير كدارس للموسيقا يقوده بحثه عن الآله الموسيقية البدائية إلى الغابات الأولية التى نبتت فيها جذوره .

لقد كتب كل من جويلين وكاربنتيير بالأسبانية ، أما الشاعر الفرانكوفونى إيميه سيزير Aimé Césaire فلقد استمد إلهامه من الإيقاعات الغنائية الأفريقية التى حاول عن طريقها استعادة تراث قديم مفقود محدثا بهذه الطريقة تحولا جذريا فى لغة أوروبية عن طريق استخدام أشكال إيقاعية غير أوروبية ، ولكن تصور سيزير عن "الافريقية" ومبدأ "الزنجية" Negritude الذى اعتنقه - والزنجية هو تأكيد للون الأسود وانتصار للروح الأفريقية خلال قرون من القمع - يشبه إلى حد ما ما اعتبره فوينتس إرغاما من جانب الأوروبيين الأولين إلى فرض الأفكار المثالية على العالم الجديد ، وتقول نادين جوديمر Nadine Gordimer بأنه على الرغم من أن الأدباء الكاريبيين كانت تحدوهم الرغبة فى اعتبار أنفسهم امتدادا لماضٍ أفريقى :

> إلا أن كل ماتبقى من إفريقيا للأدباء الكاريبيين هو لون بشرتهم ، وخلافا لما حدث لليهود فإن هويتهم تجزأت وتبعثرت داخل مزارع العبيد بدلا من أن تلتئم داخل الأحياء السوداء Ghetto الخاصة بهم (٢١) .

ولكنها تعترف أيضا بالتأثير الذى تركه الحلم الأفريقى للأدباء الكاريبيين على الكتاب الأفريقيين :

> إن حلم الكاتب الكاريبى الزنجى بوطنه - ذلك الوطن الذى لم يعش فيه أو يراه - خلق الأدب الأفريقى الحديث لأنه وضع أمام أعين الأفريقيين تقييمًا جديدة للحياة الإفريقية يقوم على أسس إيجابية وليس على أسس سلبية يكون مقياسها هو طريقة حياة الرجل الأبيض(٢٢).

وتوضح جورديمر أن النظرة الكاريبية المثالية لإفريقيا قدمت للإفريقيين بدورها صورة نموذجية تقف على طرف نقيض من صورة أفريقيا كقلب للظلام ، وفضلاً عن ذلك فإن الأشعار التى كتبها سيزير واستخدم فيها مساحات نفسية واسعة يتفق أكثر مع التصورات الإفريقية حول العلاقات التفاعلية والمتداخلة بين الإنسان وبيئته من اتفاقه مع تراث الشاعر الأوروبى الذى يستمد وحيه من تأمل الطبيعة.

لقد ثارت مناقشات عديدة بين العلماء الأفارقة والكاريبيين حول المفاهيم الإيديولوجية التى تنطوى عليها فكرة "الزنجية" ، ويعترف وول سوينكا بأهمية هذه الفكرة من حيث نظرتها المثالية لإفريقيا وللثقافة الأفريقية ، ولكنه يجادل بأنها نظرة تتسم بسطحية كبيرة ، وينتقد ليوبولد سينجور Leopold Senghor لأنه اقترح أنه بينما يستخدم الأوروبيون الفكر التحليلى فإن الأفريقيين يميلون نحو الفهم الحدسى وذلك لأن هذا الاقتراح يقوم أيضاً على "التراث المانيكى للفكر الأوروبى "(٢٣) . ويقول :

> إن فكرة "الزنجية" حبست نفسها داخل مايعتبر فى المقام الأول موقفاً دفاعاً ، هذا على الرغم من أن نبراتها كانت عالية وبنيتها اللغوية بها إطناب وأساليبها هجومية ، ولكنها قبلت واحدة من أكثر الأفكار العنصرية ذيوعاً وهى أن ما يوجد بين أذنى الرجل الأسود هو خواء ، ثم أخذت فى تقويض قوة الشعر لكى تقدم هذا التبرير المصطنع للسيطرة الثقافية الأوروبية . . . إن الخطأ الرئيسى كان خطأ فى المنهج : "فالزنجية " استمرت باقية داخل إطار أوروبى تشكل سلفا من التحليل الفكرى لكل من الإنسان والمجتمع ، وحاولت إعادة تعريف الإفريقى ومجتمعه باستخدام هذه المصطلحات الدخيلة (٢٤) .

إننا حالما تناولنا بالتفكير تلك التصنيفات التعميمية الكبيرة مثل النظام الأدبي الأوروبي أو الإفريقي أو الآسيوي أو اللاتيني فإننا ندخل متاهة تتكون من ممرات تحتوى على مرايا قد تعكس أو تشوه ، وعلى أبواب لم تفتح قط ، وعلى حجرات مغلقة ، وعلى طرقات لا تفضى إلى شىء ، وتجذب المتاهة عالم المقارنة اجتذابا هائلاً ؛ لأنها تقدم له ثروات لا حدود لها من وجهات النظر المختلفة ومن العلاقات المبتكرة ، إن الأدب المقارن الذى يبدأ من التيار الرئيسى للثقافة الأوروبية يقدم طرقات ذات معالم محددة بدقة ، وشوارع تحمل العلامات على جانبيها ، ويستطيع الدارس أن يسافر فى أمان متنقلاً بين عصور وأساليب وتقاليد أدبية تم تحديدها سلفًا ، أما المتاهة ففيها إمكانات أكبر ، ومن هذا المنطلق فإن المتاهة المقارنة التى بدأتها نظريات ما بعد الاستعمار حول الإبداع الأدبى هى أكثر توافقًا مع تعددية عالم ما بعد الحداثة فى التسعينيات ، والفكرة الوضعية القديمة عن وجود طريق تسلكه الثقافات متجهة نحو التقدم هى فكرة جدباء لا تؤدى فى النهاية إلى أى ثمار .

إن الدراسات الأوروبية المقارنة كانت تحدوها الحاجة إلى الالتزام بالطرق المعروفة وعدم الابتعاد عن خريطة الثقافة الهيلينية /المسيحية ، ولكن هذه الحاجة غير

موجودة لدى الدارسين الذين يبدء ون من مكان مختلف ، فالمشكلة الرئيسية للأدباء والدارسين من أمريكا اللاتينية وأفريقيا على سبيل المثال كانت إيجاد وسائل للتعبير عن إدراكاتهم لإبداعاتهم الثقافية فى علاقاتها بإبداعات الثقافات الأخرى خاصة وأن تلك الثقافات الأخرى كان لها وضع السيادة بكل المعانى التى تحملها هذه الكلمة ، ومن ثم وجود حاجة إلى "الزنجية" فى نفس الوقت الذى توجد فيه ضرورة لرفض "الزنجية "، وحاجة الأدباء الأمرو - مكسيكيين لرؤية أنفسهم كأدباء من أمريكا اللاتينية فى نفس الوقت الذى يرفضون فيه اعتبار أنفسهم داخل إطار التراث الأدبى المكسيكى .

فى عام ١٩٨٢ حصل جارثيا ماركيز Garcia Marquez على جائزة نوبل للأدب، وفى الخطاب الذى ألقاه بهذه المناسبة تناول مسألة المهام الملقاة على عاتق أدباء أمريكا اللاتينية ، ونظر إلى التاريخ العظيم لهذه القارة منذ حكايات الرحالة الأوائل وحتى بابلونيرودا Pablo Neruda الذى توفي بعد فترة قصيرة من الانقلاب الذى أطاح برئيس شيلى عام ١٩٧٣ ، وعلق ماركيز على الفقر المدقع والقمع السياسى المستمر الذى تعانى منه مناطق عديدة من أمريكا اللاتينية ، ولكنه أشار أيضًا إلى المخاطر التى تحف بمحاولات تفسير هذه الأهوال من ذلك المنظور الأوروبى الذى يعتبر أمريكا اللاتينية منطقة "تخلف" ، ويغفل - تمامًا - تاريخ البشائع فى أوروبا ومسئولية الأوروبيين عن صنع القيود التى تقيد الثقافات الأخرى ، وافتتح خطابه بإشارة إلى واحدة من الحكايات العديدة للرحلات إلى العالم الجديد التى تخلط الخيال الجامح بالأدلة العلمية الدقيقة والتفصيلية :

> كان أنتونيو بينيافيتا Antonio Pignafetta ملاحا فلورنسيا صاحب ماجلان فى رحلته الأولى حول الأرض ، ولقد احتفظ بمذكرات تفصيلية عن رحلته خلال قارتنا ـ أمريكا الجنوبية ـ وهى رحلة كانت على ما يبدو أيضًا مغامرة إلى عالم الخيال ، ويحكى أنه شاهد خنازير توجد سرة بطونها فى ظهورها ، وطيوراً بلا أرجل تقوم أنثاها بالرقود على بيضها فوق ظهر الذكر ، كما شاهد طيوراً بلا لسان ولكن لها منقارا يشبه الملعقة ، وكتب يقول إنه رأى حيواناً بشعًا له رأس البغل وأذناه ، وله جسد جمل وحوافر غزال وصهيل حصان ، وحكى كيف أنهم وضعوا مرآة أمام أول ساكن أصلى قابلوه فى باتاجونيا وكيف أن هذا المارد أصيب بهياج شديد أدى إلى فقدانه عقله من فرط خوفه من صورته (٢٥) .

إن الرحالة الأوائل حاولوا وصف العالم الجديد مستخدمين فى ذلك ما يملكونه من

أدوات إدراكية وتقاليد أدبية مستمدة من عالمهم المعروف ، ولهذا فلقد اعتمدوا على مخزونهم من الصور عن وحوش أسطورية ، ومن الحكايات عن عوالم خيالية مجهولة كما تصورها قصص البطولة و الفروسية الذائعة الصيت وقتئذ ، هذه الصور الخيالية تجسدت فى الحقيقة واتحدت مع الرغبة فى الاعتقاد بوجود المدينة الفاضلة والوحش النبيل و شكلت الإدراكات الأوروبية لأمريكا اللاتينية ، وتدريجيًا وبينما بهتت هذه الأفكار المثالية وتلاشت أصبحت القارة تعنى كل ما هو غريب وناء ، وحتى وقتنا الراهن فأساطير أمريكا اللاتينية السائدة فى أوروبا والولايات المتحدة ترى فى هذه القارة المكان الذى يلجأ إليه المجرمون أو لصوص البنوك أو النازيون القدماء للاختباء ، وترى فيه ذلك المكان النائى الذى تأتى منه الطوابير السوداء من المهاجرين غير الشرعيين ومن متداولى المخدرات كما يأتى منه النحل القاتل وكل ما هو شيطانى ومرفوض محاولا عبور نهر الريو جراند Rio Grande متجهًا نحو أضواء الحضارة الغربية .

ويرفض جارثيا ماركيز هذه الأساطير حتى فى الوقت الذى يعترف فيه بأن واقع أمريكا اللاتينية يعادل فى غرابته الحكايات التى قيلت عنها ، إن المهام التى تواجه أدباء أمريكا اللاتينية تتمثل فى إيجاد وسائل للحديث عن هذا الواقع بدون اللجوء إلى النماذج التى وضعتها "أوروبا العجوز الموقرة" كما يشير إليها ماركيز ساخرًا ، وعلى الرغم من كل ذلك فإن الأديبين اللذين يعترف بعظمتهما هما نيرودا ووليام فوكنر الذى يصفه بأنه معلمه ، ويدرك جارثيا ماركيز الحاجة إلى خلق نوع جديد من الكتابة يعكس الواقع الجديد فى نفس الوقت الذى يعترف فيه بأن تاريخ أمريكا اللاتينية لا يمكن فصله عن تاريخ أوروبا وبقية العالم ، ويجادل بأن أمريكا اللاتينية ليست ظلاً للحلم الأوروبى ، فحقيقتها تختلف عن حقيقة أوروبا والتجارب التى يعيشها أدباؤها ويعبرون عنها هى تجارب مختلفة .

لقد اشتهر ماركيز بطريقته فى مزج الواقعية والخيال فيما أصبح يطلق عليه مصطلح "الواقعية السحرية" ، ومن قبله تكلم كاربنتيير عن "الواقعى داخل عالم سحرى" ، كما أوضح بورجيس Borges باستمرار سهولة تخطى الحدود التى تفصل بين العوالم المنطقية و اللامنطقية بواسطة كاتب ينظر من منظور جديد ، ولقد كتب أوكتافيو باز بمناسبة تأبين بورجيس بعد وفاته فى عام (١٩٨٦) يقول:

لقد تعجب الأوروبيون من عالمية بورجيس ولكن أحدًا منهم لم يدرك أن تلك

العالمية كانت وبالضرورة نظرة نابعة من أمريكا اللاتينية ... نظرة غير أوروبية، إن الأمريكى اللاتينى داخل التراث الأوروبى وخارجه يستطيع رؤية الغرب فى شموليته وليس بالنظرة الإقليمية الضيقة التى تتسم بها الرؤية الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية أو الإيطالية[٢٦] .

وإشارة باز للنظرة الإقليمية الضيقة لأوروبا تعيد للأذهان التمييز الذى قدمه كافاناه بين عقلية القرية وعقلية الأقاليم فى الأدب الأيرلندى والتى ناقشناها فى الفصل الثالث ، وهذا التماثل مفيد حقًا ؛ حيث إنه يساعد على إعادة تقييم الأفكار التى ترى أن أوروبا تحتل المركز بينما تحتل كل المناطق الأخرى موقع الأقاليم ، وذلك هو النموذج الذى وضعته روما القديمة واستوعبته الحضارات التالية استيعابًا عميقًا ، وهكذا يندب أوفيد Ovid حظه - على سبيل المثال - فى قصائده الأحزان Tristiaعلى الحكم عليه بالنفى بعيدًا عن المركز إلى مناطق اعتبرها على هامش الإمبراطورية ، هذا الجانب من موضوع النفى والاستبعاد إلى الأقاليم بعيدًا عن المنطقة التى تتجه إليها كل العيون هو موضوع مشترك بين الكثيرين من الأدباء الأوروبيين ، أما خارج أوروبا فهو يختلف بشكل كبير ، فدراسة مقارنة لموضوعات المنفى وصوره التى يستخدمها الأدباء الصينيون أو الأوروبيون أو الكاريبيون ستبرز بلا شك بعض الاختلافات المثيرة ، ويشير كافاناه بكل حق إلى أن النظرة الإقليمية دائمًا ما توجه أبصارها بعيدا نحو المركز الذى لايمكن الوصول إليه ، بينما تتجه نظرة القرية إلى الداخل فتصبح لذلك عالمية ، إن القرية لا تدين بشىء لمركز يقع فى مكان بعيد فالمكان البعيد يفقد ببساطة كل أهميته.

ويمكننا تتبع تطور الواقعية السحرية فى رواية أمريكا اللاتينية زمنيًا إلى الإدراكات المتعددة للواقع التى أورثتها الفترة السابقة لكولومبس و فترة الاحتلال ، فامتزجت المخلوقات الخيالية التى وصفها الرحالة الأوروبيون الأوائل مع الوحوش الأسطورية للإلهة القديمة فى زمن ما قبل كولومبس ، كما اختلطت البشائع التى اقترفها الطغاة والسياسيون الفاسدون بقصص القديسين والشهداء من التراث المسيحى الكاثوليكى ، كما وجدت المعرفة العلمية والخيالات المستحيلة جنبًا إلى جنب على نفس الصفحة ، ورواية جارثيا ماركيز **خريف رب العائلة** (١٩٧٦) يمزج بين المعلومات التاريخية عن أجيال من مختلف الطغاة وبين الخيالات المرعبة التى خلقها خياله ، ورواية روا باستوس Roa Bastos أنا: **الكيان الأعظم** تجمع أيضًا بين الحقيقة

والخيال بقوة عبثية ومخيفة ، وكثيراً ما يشير أدباء أمريكا اللاتينية إلى الصعوبات التى يواجهونها فى رسم حدود واضحة بين الحقيقة والخيال ، وإنتاجهم الأدبى يدفعنا ـ فى واقع الأمر ـ إلى إعادة النظر فى هذه المصطلحات ، فما الذى نستخلصه ـ على سبيل المثال ـ من رواية مثل **حكاية الحرباء** (١٩٨٣) للويزا فالنزويلا Luisa Valenzuela وهى رواية تصور الرعب الذى ساد الأرجنتين فى السبعينيات وتستخدم أساليب سرد سيريالية وتظهر فيها الكاتبة كشخصية داخل كتابها ؟ أو القصة التى تحكى كيف قام البريطانيون بتهريب النباتات المطاطية إلى خارج البرازيل لكى ينشئوا مزارعهم التى تدر عليهم ثروات طائلة فى جنوب شرق آسيا ، مهدمين هكذا الثروة الفائقة لمزارعى المطاط فى منطقة الآمازون ، و كيف قاموا ببناء مبان للأوبرا وقصور فوق المساحات التى اجتثت منها الغابات مستخدمين فى ذلك العبيد من الهنود ، هذه القصة تجمح بخيالها إلى الحد الذى تصبح فيه أقرب إلى التوقعات الخيالية أكثر منها إلى التاريخ .

و على الرغم أن امتزاج الثقافات ربما قد تم بطريقة وحشية إلا أنه انتج الآن مجتمعات عديدة ومختلفة فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية ومنطقة الكاريبى ، ومظاهر هذه الشبكة المعقدة من الخيوط الثقافية موجودة فى آداب تلك المناطق ، ولقد بدأ النقاد الأوروبيون فى استخدام مصطلح "الواقعية السحرية" لوصف مجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية التى انتجتها مناطق عديدة من العالم ـ وليس فقط أمريكا اللاتينية ـ مثل الأدب الهندى أو التركى أو التشيكى أو الرومانى أو النيجيرى وحيث يبدو أن الروائيين يرفضون الحدود التى وضعها القالب الواقعى للرواية .

والواقعية السحرية تدفع القارئ إلى القيام بقفزة إدراكية عبر الأنظمة ، ويردد الكاتب الكاريبى إدوارد بريثويت Edward Brathwaite التصريحات التى أدلى بها كارلوس فوينتس حول مهمة الأدباء فى إطلاق الأسماء على العالم الجديد لواقع ما بعد الاستعمار الذى يعيشونه ، ويرى أن عملية التسمية هذه تشبه إلى حد كبير عملية البحث :

> فى الكاريبى ـ سواء كانت الجذور أفريقية أو أمريكية هندية ـ فإن إدراك العلاقة السلفية مع الثقافة الأصلية تدفع بكل من الفنان والمتلقى إلى القيام برحلة إلى الماضى وإلى المناطق الخلفية ، وتمثل هذه الرحلة أيضًا فى الوقت ذاته حركة تملك نحو الحاضر والمستقبل ، وخلال حركة التملك هذه نصبح أنفسنا ، نصبح المبدعين حقًا لأنفسنا ، ونكتشف الكلمة التى تدل على الشىء والصورة التى تدل

على الكلمة [٢٧] .

إن التحرك نحو التملك يعنى أن نتقبل التاريخ ، كما يعنى أن نجد صوتًا لنا ، وأن نسمى الأشياء ، كما يعنى أن نوضح لبقية العالم ما حدث على الطريق ، وهنا نجد أنه إلى جانب التطورات السردية التى يمكن أن نصفها بطريقة فضفاضة بالواقعية السحرية يوجد تراث قوى من السرد الواقعى الذى يفضح الفظائع الكاملة لماضى الاحتلال وما أورثه للحاضر ، والأدب الأمرو- مكسيكى فى معظمه - على سبيل المثال - يصف العمال الزراعيين والفلاحين وقاطنى المناطق العشوائية والمراهقين المنحرفين الذين ينتمون إلى المجتمع الأمرو- مكسيكى ، ويقترح جوزيف سومرز Joseph Som – mers وهو يتأمل وضع الرواية الأمرو- مكسيكية ، إن دراسة ثقافية مقارنة يمكن أن تدرس أعمال روائى مهم مثل توماس ريفيرا بالمقارنة بأدباء على شاكلة روبرت موزيل Robert Musil أو ج.د.سالينجر J.D.Salinger أو ريتشارد رايت Richard Wright أو ماريو فارجاس لوسا Mario Vargas Llosa[٢٨]. ويمكننا منطقيًا إضافة اسم شينوا آشيبى Chinua Achebe ؛ حيث إن كلا من ريفيرا وآشيبى يكتبان عن كيفية تأثير الماضى الاستعمارى فى الحاضر ، محاولين بهذا فضح الظلم الاجتماعى فى نفس الوقت الذى يحاولان فيه إعادة اعتزاز الإفريقيين أو الأمرو- مكسيكيين بأنفسهم ، ويمكن القول بأن واقعية الكثيرين من الروائيين الأفريقيين مثلهم فى ذلك مثل الروائيين الأمرو- مكسيكيين هى رد فعل للتصوير الرومانسى المتعالى للإفريقيين والأمريكيين المكسيكيين فى أدب الاستعمار ، ومما له دلالة أن الشخصيات الرئيسية فى العديد من روايات ما بعد الاستعمار الواقعية هى من الأطفال والمراهقين ، وبهذا فإن رحلة القارئ تتتبع تقدم ذلك الطفل عبر مراحل الاكتشاف مما يؤدى به فى كثير من الاحيان إلى النزول حلزونيًا نحو مرارة اكتشاف الحقيقة .

وأدب ما بعد الاستعمار المقارن هو أيضًا رحلة اكتشاف ، إلا أنه فى هذه الحالة وعلى عكس رحلة الأوروبيين وهم يبدءون رحلتهم بحثًا عن الثروات والأراضى الجديدة مجهزين بالخرائط والرسوم ، فإن هذه الرحلة تتجه نحو معرفة الذات - نحو إدراك المسئولية والشعور بالذنب والاشتراك فى الجرم والتواطؤ فى عملية خلق متاهة عالم الأدب الحديث ، ولم يعد الأوروبيون يبدءون رحلتهم هذه من مركز العالم فإن المراكز والهوامش قد أعيد تعريفها، إن الرواية الإنجليزية التى كان سيقدر لها أن تتهاوى وتغرق إلى الأبد فى درك من ضيق الأفق الاقليمى أعيدت إلى الحياة مرة أخرى

بواسطة الروائيين الذين يستخدمون الإنجليزية فى كتاباتهم والذين لم تطأ أقدامهم أرض بريطانيًا أبدًا وليس لديهم الرغبة فى الذهاب هناك ، ويلخص جورج لامينج ما يحدث فيما يلى :

> هناك اتجاه سائد للتحدث عن الاستعمار كما لو كان تجربة سوداء فقط ، وهذا فهم قاصر تمامًا فهو تجربة مزدوجة ، أى أن الاستعمار كان تجربة بيضاء بقدر ما كان تجربة سوداء ، ولكن العالم الأبيض أخذ ببساطة وقتًا طويلاً لكى يفهم طبيعة هذا التفاعل . . .[٢٩] .

ودراسة الأدب المقارن فى التسعينيات لابد وأن تنطلق من إدراك أن الاستعمار وما ينطوى عليه هو فى الواقع عملية مزدوجة .

الفصل الخامس

بناء الثقافات

البعد السياسى لحكايات الرحالة

اقترح ميشيل فوكوه Michel Foucault أن هناك شكلين اثنين فقط للمقارنة : مقارنة المقياس وهى "تحلل الأشياء إلى وحدات حتى تستطيع إقامة علاقات التماثل والاختلاف بينها» ، ومقارنة الترتيب وهى تقوم بتحديد أبسط العناصر وترتيب الاختلافات [١]. ولقد اتجهت الدراسات الأدبية المقارنة فى الماضى بطريقة مبالغ فيها نحو الاهتمام بالشكل الأول من المقارنة فأعدت قوائم تضم وتحدد الأدباء العظام والهامشيين ، و النصوص العظيمة وغير العظيمة ، والثقافات القوية والضعيفة ، ولغات الأغلبية والأقلية ، فى محاولة جاهدة لحجب ما تنطوى عليه هذه التقسيمات الهرمية من معان إيديولوجية ، ولكن منذ فترة وجيزة فحسب حدث تحول نحو الشكل الثانى من المقارنة ، ومن أهم التطورات فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة الحديثة هى التغيرات التى طرأت على طريقة قراءتنا لحكايات الرحلات ، و لليوميات والخطابات والترجمات والقصص التى حكاها الرحالة عن خبراتهم بالثقافات الأخرى .

وتمتلئ القصص التى رواها كولومبس عن رحلاته إلى العالم الجديد ـ كما أوضح تودورف Todorov ـ بالإشارات إلى الكلمة السحرية "الذهب "[٢] . وعندما لم يعثر كولومبس على الذهب استمر فى التقدم حثيثا يدفعه اليقين أن الذهب لابد موجود هناك بعيداً عن متناول الأيدى ، ولقد استخدم المحتلون الآخرون فى وصف رحلاتهم تعبيرات مأخوذة من زراعة الأرض وغرسها وتسميدها وعزقها وفلحها وحرثها ، وبدأ العلماء حديثًا فى الإشارة إلى وجود تماثل بين هذه الصور الشعرية وصور الاغتصاب ، فصورة المستعمرة "العذراء " التى تستلقى على ظهرها انتظاراً للإخصاب هى صورة تهيؤات جنسية تتكرر مراراً فى حكايات الأوروبيين فى سعيهم للحصول على الثروات خارج بلادهم ، وحتى اسم المستعمرة الأمريكية "فيرجينيا " (وتعنى المستعمرة العذراء) يبدو أنه أوحى بالكثير من الاستعارات الجنسية الإباحية.

وتكشف القراءات المعاصرة لقصص الرحالة والتى أوحت بها المنهجيات المختلفة المأخوذة عن دراسات النوع والدراسات الثقافية ونظرية ما بعد الحداثة وجود نصوص كامنة وراء و تحت التفاصيل البريئة فى ظاهرها لتلك الرحلات إلى بلاد بعيدة ، ويتبين لنا بوضوح الطرق التى استعملها الرحالة لكى يبنوا تصورهم عن الثقافات التى قابلوها ، ومن حكايات الرحالة عن أسفارهم يمكننا تتبع الأنماط الثقافية الموجودة ، فالطريقة التى يستجيب بها الفرد لما يراه يمكن أن تعكس اتجاهات موجودة فى الثقافة الأم لهذا الرحالة[٣] . وعلى سبيل المثال فإن السيد ج .ب . سكوت J.B.Scott من بانجاى فى سافولك (١٧٩٢-١٨٢٨) وهو معاصر لجين أوستين ، سافر لأول مرة إلى فرنسا وإيطاليا عام (١٨١٤) ، وكما هو متوقع فإن مذكراته تعج بالحكايات الطريفة عن نابليون جنبًا إلى جنب مع تفاصيل عن الوجبات التى استمتع بها فى رحلته ، هذا بالإضافة إلى أنه يعطينا وصفًا للأرض وللناس ، والفقرة التالية توضح لنا النبرة التى استخدمها فى كتابته :

ومما أثار دهشتنا أن نساء لجهورن فى مجموعهن يتمتعن بقدر غير عادى من الجمال، حيث إن جاراتهن فى منطقة بروفانس أقرب ماتكن إلى الدمامة ، وهن يرتدين نوعًا من الخمار الأبيض الذى ينسدل من قمة رءوسهن وحتى أكتافهن بمنظر بديع ، وأقراطهن فى معظمها ذات حجم هائل ، أما الرجال التاسكانيون فهم أناس ذوو ذكاء ولطف ، وكراهيتهم للفرنسيين تتعادل تمامًا مع بغضهم للنمساويين [٤].

ويتبع سكوت النمط المألوف للشباب الإنجليزى المثقف فى وقته ، ومثل بايرون وشيلى فهو يساند المطالب الإيطالية بالاستقلال عن النمسا ، و بوصفه شابًا تخرج لتوه من كامبردج فلديه اهتمام خاص بالنساء ، فنراه يعلق باستمرار على ملابس ومظهر من قابلهن من نساء فى رحلته ، ولكن هناك نبرة أنثروبولوجية فى حكايته عن نساء لجهورن ورجالها تحولهم إلى أشياء أو مخلوقات تستمد كيانها ووجودها منه ، فغالبا ما تتحلى النساء بأقراط ضخمة وبأغطية جميلة للرأس أما الرجال فهم يتسمون بالذكاء واللطف ، ويوجد خلط وتشويش بين ما يراه وما يفترضه ، و مشاعره بقوميته الإنجليزية تجد مقابلاً لها - كما يؤكد لنا بكل ثقة - فى شعوره بالكراهية تجاه الفرنسيين الذين كانوا يعتبرون فى تلك الفترة شياطين أوروبا، وينتقل سكوت من الطريقة الوصفية إلى التقارير التأكيدية بكل ثقة الرحالة الواثق من موقع السلطة التى

يستمتع بها إزاء من يتحدث عنهم ، وسكوت هو وليد عصره ووليد الطبقة الوسطى ، أخذ قسطًا وفيرًا من التعليم وبدأ في الرحلة الكبرى المعتادة لدى معاصريه ، وهو بهذا يمثل نمطا معينًا من الشباب في تلك الحقبة المعينة من الزمان ، ويومياته لهذا السبب ليست فقط النتاج الخاص لفرد واحد بعينه ولكنها تمثل أيضًا المجتمع الذي أنتجه ، ومما له دلالة خاصة أنها نشرت عام ١٩٣٠ تحت عنوان **رجل إنجليزي في موطنه وفي الخارج** (١٧٩٢-١٨٨٢) ، وبعد مرور قرن على وفاة ج.ب.سكوت وصفه ايثيل مان Ethel Mann وهومحرر كتابه بأنه "رجل إنجليزي" ، وفضلاً عن ذلك فلقد وقع الاختيار على ليلياس رايدرLilias Rider دونا عن أي شخص آخر لكتابة التمهيد لهذه اليوميات ، وليلياس رايدر هي أرملة سير هنري رايدر هاجارد Sir Henry Rider Haggard مؤلف **مناجم الملك سليمان** وهي وأعداد كبيرة من الروايات التي حازت على إعجاب شعبي كبير وتدور حول فضائل الحكم الاستعماري وعظمة الإنسان الإنجليزي في الخارج .

ويمكننا بالفعل أن نتعلم الكثير من حكايات الرحالة ، وربما أثبت هذا المجال في المستقبل القريب أنه واحد من أخصب حقول الدراسة المقارنة التي خرجت إلى النور في السنوات القليلة الماضية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن فحص النصوص المختلفة التي كتبها الرحالة يبين كيف يمكن للأفكار المسبقة الخاطئة والصور النمطية السلبية للثقافات الأخرى أن تنتقل من جيل إلى آخر .

وحكايات الرحلات يمكن أن توضح لنا أيضًا أشياء أخرى عن الطريقة التي ينظر بها الرحالة إلى مكانهم في العالم الذي يعيشون فيه .

ولنأخذ مثالاً مختلفًا آخر من عصر مختلف ، وهو قصة رحلة يقصها رجل إنجليزي غير نمطي وإن كان أيضًا نتاج عصره بنفس الدرجة .

في يوم السبت الموافق الحادي والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٥٨٣ غادر إنجلترا الدكتور جون دي John Dee عالم الرياضيات والفيلسوف وصانع الخرائط وعالم النبوءة الخاص بالملكة إليزابث بصحبة مساعده إدوارد كيلي Edward Kelley وعائلتيهما متجهين إلى كراكو ببولندا ، استقلوا السفينة من جريفسند وكما هو موضح تفصيليًا في «الحكاية الحقيقية والصادقة لما حدث لسنوات عديدة بين د.جون دي ... وبعض الأرواح»(٥). تأخذ السفينة طريقًا ملتويًا عبر أمستردام وبحيرة زويدر وحتى

هارلنجن ، مستقلين بعدها سلسلة من القوارب الصغيرة لعبور مسافات بحرية قصيرة حتى وصلوا إلى إمبدن Embden في السابع عشر من أكتوبر ، واستمروا في طريقهم إلى بريمن وهم يتصلون بالأرواح في المناطق المختلفة التي توقفوا فيها للراحة ، ومنها إلى لوبك ووصلوا أخيراً إلى شتيتين يوم عيد الميلاد ، واستغرقت هذه الرحلة ثلاثة شهور وهم يعبرون بحراً أو أرضاً أماكن فريدة في تنوعها ، ولكن الرحلة عبر مائتي ميل وحتى الوصول إلى بوزين استغرقت ما لا يزيد عن أربعة أيام فقط على الرغم من قسوة برد الشتاء ، وأخيراً وفي الثالث عشر من مارس عام ١٥٨٤ وصل الرحالة إلى مقصدهم ، ويصف دي المكان الذي أقاموا فيه في كراكو وبعدها يقول :

جاءنا السيد إدوارد كيلي في يوم الجمعة من أسبوع عيد الفصح على حساب التقويم الجريجوري الجديد الموافق السابع والعشرين من مارس طبقاً للتقويم القديم والسادس من ابريل طبقاً للتقويم الجديد ، حيث إن يوم عيد الفصح هو أول أبريل في بولندا طبقاً للتقويم الجريجوري الجديد .

لقد اهتم دي اهتماماً كبيرا بتسجيل التواريخ بالطريقتين القديمة والجديدة منذ وصل إلى بولندا لأنه على الرغم من حداثة استخدام التقويم الجريجوري إلا أن أوروبا الكاثوليكية كلها كانت قد بدأت في استخدامه ، وبالرغم من أن علماء الدول البروتستانتية رفضوا قبول ما اعتبروه إصلاحاً كاثوليكياً (فالتقويم الجريجوري لم يستخدم في انجلترا حتى عام ١٧٥٢) إلا إنهم اهتموا به اهتماماً شديداً ، ولقد كتب دي خطاباً لم ينشر موجهاً إلى الملكة في فبراير من عام (١٥٣٨) يحثها على "النظر في الحاجة إلى إصلاح التقويم القديم فيما يخص الحساب المدني للسنوات والأيام والتأكد منه طبقا لما يمر فعلاً من الزمن "[٦] . فلقد كانت قضية إصلاح التقويم عاملاً مهماً في أسفاره عبر أوروبا الشمالية وفي رحلته إلى كراكو وبراغ وتريبون وبوهيميا الجنوبية.

واهتمام دي بإصلاح التقويم يشير إلى تحول في عمله العلمي وهو تحول يتوافق على مايبدو مع التقائه بإدوارد كيلي (الذي كان يلعب دور الوسيط في استدعائه للأرواح) ومع مغادرته إنجلترا متجهاً نحو وسط أوروبا ، ففي السبعينيات من القرن السادس عشر قضى دي معظم وقته في عمل الخرائط وفي إسداء النصح لرحالة مثل مارتن فروبيشر Martin Frobisher الذي كان يسعى إلى اكتشاف طريق شمالي غربي نحو كاثاي ، ومثل سير فرانسيس دريك Sir Francis Drake الذي أبحر حول العالم في السنوات ما بين عام (١٥٧٧) وعام (١٥٨٠) ، ولقد قام دي سابقاً في

الخمسينيات من ذات القرن بإسداء النصح للرحلات الأولى التى حاولت اكتشاف طريق شمالى شرقى إلى كاثاى ونشر «مذكرات عامة ونادرة تخص الفن الكامل للملاحة» ، فى عام ١٥٧٧، ويلاحظ بيتر فرنش Peter French وهو مؤرخ سيرة دى أن الجزءين الرئيسيين من هذا العمل قد فقدا ، وربما كان مرجع ذلك أنهما كانا يحتويان على موضوعات ذات حساسية سياسية ، ويوضح فرنش أن دى كان منشغلاً بموضوع إقامة "إمبراطورية بريطانية لا نظير لها" [٧]. لقد كان دى نتاج العصر العظيم لرحلات الاكتشاف ووليد تلك اللحظة التاريخية عندما تحول عمل الخرائط من فن إلى علم ، عندما أصبحت الخرائط أداة للهيمنة ، كما أصبحت هى الوسيلة التى يمكن عن طريقها التغلب على حضارات بأكملها ، والمتاجرة فى الملايين من العبيد عبر المحيطات ، وتغيير أشكال كاملة من العلاقات الاجتماعية بلا رجعة ، وكما تقول مارى هامرMary Hamer إن عمل الخرائط يعنى عملية تغيير هائلة :

> إن أنشطة القياس والترتيب والتنظيم ووضع المعايير ذاتها – أى إنتاج الدقة الذى هو ضرورة من ضرورات رسم الخرائط طبقًا لمقياس رسم محدد ـ تنطوى على تشكيل دقيق للعالم المادى يتناقض مع الأشكال السابقة للعالم المادى ويكون غريبًا عنها[٨] .

ولكن دى ابتعد عن عمل الخرائط وركز اهتمامه فى مشكلة قياس الزمن والتواريخ ، واهتم بإقامة اتصال مع عالم الأرواح غير الحسى[٩] ، ولقد أثار هذا التحول اضطراب أجيال عديدة من العلماء الذين فشلوا فى فهم الصلة بين علم الرياضيات وعمل الخرائط والسحر على طريقة معاصرى دى ، ولا يعنى هذا أن كل معاصريه استطاعوا فهم هذه الصلة أنفسهم ، فجون فوكس John Fox مثلاً يشير إليه "بالمشعوذ العظيم " و"بمنادى الشياطين " وهى ألفاظ سب أثارت غضب دى إلى الحد الذى دعاه إلى مطالبته بسحبها علنيًا .

ولكن أكثر ما يحير قارئ القرن العشرين فى حكاية دى عن رحلته إلى كراكو هو السبب الذى حدا به للسير فى طريق ملتو مثل هذا ، ولكننا لو أعدنا رسم خريطة الاختلافات الدينية فى أوروبا فى القرن السادس عشر (ويمكننا الحصول على مثل هذه الخريطة من الصفحات رقم (٣٨ – ٣٩) من أطلس موير التاريخى بما تحويه من المفاتيح الملونة) فيصبح من الواضح أن دى ورفقاءه اتخذوا مسيرة حذرة خلال الأراضى الكالفينية واللوثرية متجنبين البلاد التى تسيطر عليها الكاثوليكية ، آخذين

طريقهم من الساحلي البلطيقي إلى داخل أوروبا الوسطى عبر طرق اختيرت للتأكد من أنهم سيقيمون بمناطق ودية حتى يصلوا إلى غايتهم ، وبالنسبة ل "دي" فإن أوروبا كانت لا شك تصورا عقليًا تمثل فيه الحدود الدينية الحدود الفاصلة ، كما كانت هناك معايير خاصة بهذا العصر للوصول إليها.

ومن الأشياء الفريدة في هذا العصر أيضًا ـ وإن أتت من نقطة انطلاق مختلفة تماما ـ خريطة أوروبا الموجودة في مكتبة ستراهوف في براغ ويعود تاريخها إلى عام ١٥٩٢ ، وتصور هذه الخريطة أوروبا بطريقة رمزية كعذراء ، رأسها المحلى بالتاج هو هيسبانيًا (إسبانيا)، وكتفاها هما جاليا (فرنسا) ، وينحني ذراعها الأيسر حول الساحل الهولندي منثنيًا عند كوع الذراع نحو دانيا (الدانمارك) ، وتمسك أناملها بعصا رفيعة تفصل ما بين نوريجيا والسويد ، وتمتد ذراعها الأيمن جنوبًا عبر إيطاليا ، أما الكرة التي تمسكها فهي صقلية ، والقلادة التي تحيط بعنقها هي جبال البرانس ، وتحتوي انحناءة عنقها على جاليًا (فرنسا) أما ثدياها فهما جرمانيًا (ألمانيا) وسويفيا ، وقلبها الذهبي المتأجج هو بوهيميا ، ويمتد رداؤها الطويل عبر بولونيا حتى يصل إلى موسكوفيا على الجانب الأيسر وعبر ألبانيا وجراكيا (اليونان) حتى منطقة البليبونيز على الجانب الأيمن ، ويجري شريان هائل خلال جسدها مارًا عبر مدينة فيينا وبودا وألبا جريكا حتى يصل إلى منطقة دلتا عند ذيل ردائها ، وموازيًا لهذا الشريان يوجد شريط زخرفي من الجبال يمتد من إليريكوم وحتى القسطنطينية ، و الرداء من الرقبة حتى الذيل مصبوغ باللون الأخضر مما يضفي لونًا شاحبًا على المناطق الجنوبية لنوريجيا والسويد بالإضافة إلى المناطق الشمالية لموريتانيا والمناطق الشرقية لآسيا الصغرى التي لم يتم تلوينها بالمقارنة بها ، ومما له دلالة كبرى أن جزر آنجليا وهيبرينا التي لم يتم تلوينها تطفو بحجمها الضخم على مقربة من أذنها اليسرى مما يجعلها تبدو متنافرة مع بقية الخريطة ، لقد أنهت هزيمة الآرمادا الأسبانية قبل ذلك بأربع سنوات في عام (١٥٨٨) كل طموحات الإمبراطور في ضم هذه الجزر إلى الإمبراطورية ، ولكن مجرد حجم هذه الجزر المتمثل في كتل الأرض الضخمة غير الملونة السابحة على مقربة من تاج العذراء يوحي بأنها كانت ما تزال محل رغبة واشتهاء ، هذه الصورة لأوروبا تعكس التصور الإمبراطوري لقارة متحدة تحت قيادة التاج الإمبراطوري لأسبانيا ، وهي نفس الخريطة التي تجنبها "دي" وهو يخطط رحلته عبر المناطق اللوثرية والكالفينية الآمنة بعيدًا عن متناول يد الإمبراطور .

إن صانع هذه الخريطة الذى ظل مجهول الهوية ربما كان ينفذها فى نفس الوقت الذى شرع فيه فاينز موريسون Fynes Moryson (وهو طالب من بيترهاوس بكامبريدج كما يصف هو نفسه فى جملته الأولى) فى القيام برحلته حول أوروبا التى نشرت تحت عنوان **رحلاته على مدى عشر سنوات خلال اثنى عشر بلدا** ، وأول هذه الرحلات التى بدأها فى عام (١٥٩١) سارت فى طريق يشبه الطريق الذى أخذه "دى" وصحبته ، ولكنها تحتوى على تفاصيل أكثر دقة حول ما حدث خلال الرحلة ، وفاينز موريسون كما هو متوقع من طالب مثله يهتم اهتماماً جنونيا بثمن الأشياء ، ويقص حكايات طريفة عن الناس والأماكن ، وحكايته الأولى عن براغ تعطينا مؤشراً لنبرة كتاباته :

وتتكون براغ من ثلاث مدن محاطة جميعها بأسوار إلا أنها ليست مدينة حصينة ، وإذا لم تبعد الروائح الكريهة الموجودة فى الشوارع الأتراك وتصدهم أو إذا لم يقابلونهم فى الخلاء فليس هناك أدنى أمل فى أن هذه التحصينات ستكون ذات جدوى فى التصدى لهم ، الشوارع قذرة وتوجد أسواق عديدة وكبيرة ، وبعض المنازل مبنية من الطوب ولكن معظمها مبنى من الخشب والطين ولكنها كلها تفتقر إلى لمسة الجمال و الفن ، وحيطانها مصنوعة من الأشجار كما تأتى بحالتها من الغابة فيمكنك رؤية قشر الشجر من على الجانبين ، ونهر المولدا يتجمد فى الشتاء فتسير فوقه العربات ، وتؤخذ منه قطع كبيرة من الثلج توضع فى الأقبية ليخلطها الإمبراطور والأمراء فى الصيف مع نبيذهم ، وهذا فى رأيى عمل غير صحى وبلا مذاق حيث إن حرارة المناخ وقوة النبيذ البوهيمى (لأنه صغير وحاد) لا يتطلبان هذا النوع من التبريد [١٠].

لقد ازدادت ثقة فاينز موريسون بنفسه فى رحلاته التالية ، فنراه يقدم لنا التقارير المطولة عن ملبس الناس ومأكلهم ، وعن عادات زواجهم وطرق العقاب هناك ، بالإضافة إلى كم لا يحصى من التفاصيل ، كما بدأ يخاطب القارئ مباشرة ويقدم النصح للرحالة الآخرين وهو يلعب بذلك دوراً ذا سلطة أكبر من دور الطالب المتحمس فى رحلته الأولى ، ومع تعاظم السيطرة والسلطة تأتى أيضا نغمة تحذيرية : "فعلى المسافر أحيانا أن يخفى ماله وأن يغير لباسه ويخفى موطنه الأصلى وديانته وربما بطريقة أكثر سخرية نجده يحذر من سخف أن يقبض على المرء متلبساً فى المكان غير المناسب حاملاً الهوية الدينية غير المناسبة ، وينصح الرحالة بأن يمسكوا بزمام ألسنتهم :

أما هؤلاء المتزمتون فالأفضل لهم أن يبقوا فى بلادهم إذا كانوا لا يستطيعون منع أنفسهم من انتزاع العشاء الربانى من يد القس بالقوة ، من الأفضل لهم أن يتجنبوا تلك العبادة بالابتعاد عن أماكنها أو تحديد تجوالهم حيث إن الرغبة العارمة فى الاستشهاد ليست مطلوبة .

إن كلا من فاينز موريسون و"دى" ارتحل عبر جسد أوروبا ، ولكن قصصهما تختلفان من حيث نبرتها ومحتواها والغرض منها ، لقد أراد دى أن يسجل لقاءاته مع الأرواح فكانت المعلومات الجغرافية بالنسبة له ثانوية فى أهميتها ، أما بالنسبة لفاينز فلقد قام بجمع عشوائى لعدد من الحكايات الطريفة والتجارب والقصص القصيرة والصور ، وبينما نقرأ جداول رحلات موريسون فإننا نفقد متابعتنا للمكان الذى وصل إليه ، وعلى الرغم من أنه يخبرنا أن الرحلة من نور نبرج إلى أوجسبورح استغرقت يومين ونصف وأن جواده كلفه دولارين إلا أن اهتمامه لا ينصب على البعد المكانى ، وخبرة "دى" كصانع للخرائط تحدد خطوط حكايته عن رحلته ، أما فاينز فيقوم بنوع من البحث ، فهو يلف العالم بحثًا عن المغامرات ، ومن الملاحظ أنه يدون حجم الحصون وقوتها فى المدن التى يزورها لأن النص الكامن وراء النص الظاهر هو الخوف من هجوم تركى ، ولكن أهم من هذا كله هو القناع الذى يلبسه الراوى ، فبينما يقدم لنا "دى" حكاياته على شكل سلسلة من المذكرات والملاحظات العابرة فإن موريسون يكتب عملاً متكاملاً خطط بعناية نجد فيه المتكلم "أنا " يقود القارئ معه عبر طرق أوروبا ويتوقف لحظات لكى يدلى بمواعظه أو يناصر فكرة أو يسدى النصح لأولئك الذين يعتبرهم أقل خبرة .

إن الجدل الذى ثار على مدى قرون طويلة حول الترجمة كان كثيرًا ما يدور حول ظهور المترجم أو اختفائه ، فهل المترجم قناة شفافة أو نوع من الأنابيب الزجاجية التى تتحول من خلالها لغة المنبع إلى لغة الهدف بشكل سحرى ؟ أم أن المترجم ذاته هو عنصر فى عملية التحول هذه ؟ أسئلة مشابهة بدأت تطرح فيما يختص بصانعى الخرائط وهى أسئلة تتحدى الموضوعية المفترضة فى الخريطة وتتساءل عن هدف الخريطة وما ترمى إلى تصويره وإبرازه ، ولقد أثارت نظرية ما بعد الاستعمار تساؤلات حول عملية تنظيم المكان الجغرافى ودعتنا إلى النظر فى أولويات نقطة البداية و القاعدة الثقافية التى ينطلق منها صانع الخرائط ، وصانعو الخرائط الأوروبية فى عصر النهضة يعطون الأولوية لأوروبا ، بنفس الطريقة التى يعطى بها بيرى ريز

Piri Reis(١٤٧٠ - ١٥٥٤) الملاح التركى العظيم وكاتب «كتاب البرية - Kitab –i – Bariye» أولوية للعالم الاسلامى فى حوض البحر المتوسط .

إن صانعى الخرائط والمترجمين والرحالة ليسوا منتجين أبرياء للنصوص ، فالأعمال التى يبدعونها هى جزء من مناورة لتشكيل مواقفنا وتحديدها إزاء الثقافات الأخرى فى الوقت الذى تدعى أنها شىء آخر ، فصانعو الخرائط ينتجون أعمالاً يتم استخدامها بطرق شديدة التحديد، أما المترجمون فهم يتدخلون فى عملية النقل اللغوى عن طريق كل كلمة يختارونها ، أما الرحالة فهم يضعون أنفسهم – دوما – فى علاقة بنقطة بدايتهم داخل ثقافتهم الأم و بالسياق الثقافى الذى يقومون بوصفه.

لقد قامت جريدة الإندبندانت فى عام ١٩٩٢ بنشر خريطة لأوروبا الجديدة لمساعدة قرائها لكى يعيدوا النظر فى توجهاتهم بعد انهيار الأنظمة الشيوعية فى الشرق ، ولقد أثار فتح الحدود مباشرة تساؤلات عن المصطلحات التى ظلت مستخدمة على مدى عقود طويلة، أخيراً أصبح من الممكن إدراك أن فيينا هى أقرب إلى الشرق من الناحية الجغرافية من براغ وهى مدينة كانت تعتبر من قبل جزءا من أوروبا الشرقية ، واكتسب مصطلح الغرب والشرق المأخوذ أساساً من علم الجغرافيا دلالة سياسية كما حدث بالنسبة إلى الشمال والجنوب فى أيرلندا (فأكثر المناطق شمالاً من الناحية الجغرافية فى أيرلندا توجد فى الجنوب ، والصورة التى التقطها ويلى دوكرتى Willie Docherty وعنوانها «الجانب الآخر» والكلمات المكتوبة تحتها تصرح بأن "الغرب هو الجنوب "وأن "الشرق هو الشمال " وهو لغز فى ظاهره لا يفهمه تماماً إلا من كان على دراية بالموقف فى أيرلندا الشمالية)[11]. فمنطقة "الشمال أو تلك المنطقة من الجزيرة التى تعتبر جزءًا من المملكة المتحدة لا تحتوى على أكثر النقاط شمالا من الناحية الجغرافية ، ولهذا فإن أكثر المناطق شمالاً فى أيرلندا هى فى الواقع جزء من الجنوب أى من جمهورية أيرلندا.

وتقدم خريطة الإندبندانت صورة جديدة مكبرة لأوروبا ، وأوروبا هنا لا تقف عند حدود البحر الأسود وهى النقطة التى تعتبر بصفة عامة أبعد نقاط الحدود شرقا فى القرن العشرين ، ولقد تعددت الحدود من قبل واختلفت ليس فقط تبعا لمعايير سياسية بل ولمعايير لغوية أيضًا ، وفى عام ١٨٤٣ كتب الكسندر كنجليك Alexander Kin-glake مؤلف كتاب **يوثين أو آثار رحلات إلى الشرق** يقول : "يمكننى أن أقول إننى وصلت إلى حدود أوروبا التى تدور مثل الساقية ، وأخذت عيناى تتملى من روعة الشرق

وفوضاه [١٢]. كان عندها قد وصل إلى بلغراد ، إن أوروبا الجديدة تمتد حول حافة البحر الأسود ، و شمالا خلال جورجيا، وجنوبا خلال تركيا ، وحول جمهورية أذربيجان التركية وعبرها ، ثم نحو البحر الكاسبى ، لقد امتدت حدود أوروبا فجاة وتغير اتجاهها وتحركت آلاف الأميال لتغطى ما كان يعتبر جزءًا من قارة آسيا ، ما المقصود أن نفهمه من وراء هذا التعديل الجديد للحدود الجغرافية والعرقية والدينية والسياسية ؟ هل نفهم من ذلك أن الاتحاد السوفييتى حيث أنه كان يصنف كدولة أوروبية فبانهياره فإن الأجزاء المكونة له هى بالضرورة مناطق أوروبية أيضًا؟ (ولكن لا يمكن أن تكون كل الأجزاء المكونة له أوروبية فى الحقيقة) أم نفهم أن صانعى الخريطة يعتبرون أن إعطاء المكانة الأوروبية هو صفة إيجابية ؟ أم أن دول السوق الأوروبية المشتركة تنظر بنهم نحو الموارد الطبيعية التى يقال إنها توجد فى أراضى ما كان يوصف بدول آسيا الوسطى ؟ أم أننا يتعين علينا أن نتخلص تمامًا من قرون طويلة من التعصب الذى رأى فى الأسلام - على حد قول إدوارد سعيد - رمزًا "للرعب والخراب وللجحافل الهمجية الشيطانية الكريهة " ؟ [١٣].

وفضلاً عن ذلك فإن صانع خريطة الإندبندانت كان منشغلاً بالنظر نحو البحر الكاسبى للدرجة التى أغفل فيها وجود آيسلندا إغفالاً كاملاً ، فهذه الجزيرة الاسكندنافية الصغيرة فى شمال الأطلنطى تلاشت فجأة تمامًا غير تاركة أى أثر وراءها مثل قارة آتلانتيس ، ونتساءل هل يمكن أن يكون لهذا الإغفال أية علاقة بانتهاء الحرب الباردة والنهاية المباغتة لأهمية هذه الجزيرة كقاعدة استراتيجية لرصد التحركات الحربية السوفيتية ؟ إن هذا الحذف لم يتم استدراكه فى النسخة المكبرة التى تلت الخريطة الأولى ، وضربة واحدة من القلم أضافت أذربيجان وأسقطت آيسلندا مما يعتبر أوروبا الآن التى تمتد عبر قارة ونصف ، ولا تظهر فى الخريطة سوى المناطق الجنوبية للنرويج والسويد وفنلندا ، إن كل توجه الخريطة هو بعيدا عن أوروبا الشمالية ونحو تلك المناطق التى كانت فى يوم ما جزءًا من الإمبراطورية الرومانية مثل بيثينيا وبونتوس وكابادوشيا وآرمينيا وكولشيس والقوقاز ، إن هذا التلاعب الخرائطى قد محى تمامًا ظهور الإمبراطورية العثمانية وسقوطها .

لقد كان الخوف فى أوروبا فى عصر فاينز موريسون يتمثل فى خطر الهجوم التركى ، وخلال حكم سليمان القانونى (١٥٢٠ - ١٦٥٥) امتدت الإمبراطورية العثمانية حتى وصلت جنوبًا إلى الخليج الفارسى ، وشمالاً عبر أجزاء تعتبر الآن

مناطق من أوكرانيا ، ثم فى الاتجاه الشمالى الغربى خلال المجر وكرواتيا وسلوفينيا ، ولما فشل الأتراك فى الاستيلاء على فيينا عام (١٥٢٩) قاموا بحصارها مرة ثانية فى عام (١٦٨٩) ، وفى الجزء الأخير من القرن السابع عشر استولت الإمبراطورية العثمانية على جزء كبير من جنوب بولندا الحالية إلى جانب مناطق أخرى من القوقاز وقبرص وكريت ، إن قلق فاينز موريسون كان مبنيًا على أدلة ملموسة ، فالقدرات الحربية العثمانية كانت على قدر كبير من الكفاءة كما كان ضمها للأراضى عملية منظمة ودقيقة .

ولو أننا حاولنا أن نتخيل كيف أنشأ "دى" أو موريسون خريطة عقلية للعالم فلابد لنا أن نفكر أولاً : أن أوروبا كانت مجزأة ومقسمة طبقا للحدود الدينية وثانيا : أن أوروبا ـ سواء كاثوليكية أو بروتستانتية – كانت تنظر بعصبية نحو الشرق تمسح الأفق مثل الجنود فى مواقعهم فى رواية دينو بوزاتى Dino Buzzati الرائعة **صحراء التتار** مترقبين أى علامة تحرك يمكن أن تكون مؤشرًا لهجوم مسلح وثالثًا : أن أوروبا تمد أيديها بنهم عبر الأطلنطى منتهزة الفرصة لكى تخترق الأراضى البكر وتخصبها .

ولا نزاع أن خطاب قمة عصر الاستعمار يقوم باستخدام واسع النطاق للاستعارات القائمة على النوع ، فجون دون يقول مخاطبا جسد عشيقته العارى : "آه ياأمريكتى ! أيا أرضا وجدتها حديثًا ! " ، ويوضح عدد متزايد من الأبحاث فى هذا المجال أن هذه اللغة المجازية تعود إلى عصور سحيقة من الماضى عبر أوروبا فى القرون الوسطى وحتى العصور الرومانية ، فخارج حدود ما اعتبرته ثقافة ما "الحضارة " كانت تكمن كل أنواع الأهوال وتلك الأهوال كانت كثيرًا ما تصور من منطلق الاختلافات الجنسية ، فالمناطق الجديدة إذن يمكن أن توصف بأنها "أرض عذراء " ، كما أن فكرة الشرق الغنى كانت مرتبطة بفكرة الشهوانية والفسق (وكما يقول انطونيو فى مسرحية شكسبير **أنطونيو وكليوباترا** "إن فراش الشرق ناعم " ٢ ـ ٣ ـ ٥٠) كما أدت الخيالات حول الممارسات والعادات الجنسية للثقافات الأخرى (ومازالت فى عدد كبير من الأعمال المعاصرة عن الرحلات) إلى تعميمات لا أساس لها من الصحة مثل التصريحات التى أدلى بها تاسيتوس Tacitus وهو يقول :

> هذا لأن النساء الألمانيات يعشن فى طهارة منيعة لا تنال منها مفاسد أو إغراءات العروض العامة أو مباهج الولائم ، علاقات الحب السرية غير معروفة للرجال والنساء على السواء ... فالشباب لا يندفعون بعجلة إلى العلاقات الجنسية ولذلك فإن قدراتهم لا تنضب قط [١٤].

وتاسيتوس يصف هنا الهمجيين الذين يقطنون الغابات الشمالية ولكنه يصفهم من منظور كاتب يحاول البرهنة على أن مجتمعه قد أصابه التدهور بينما ظل الألمان يعيشون فى مجتمع لم يصبه الفساد نسبيا ، ومن ثم كان لزامًا عليه أن يقدم الألمان فى صورة مثالية حتى يستطيع فضح فساد العالم الرومانى بطريقة أكثر وضوحاً .

ومما له دلالة خاصة أن أعمال تاسيتوس أعيدت قراءتها فى عصر الإصلاح الدينى ولكن من منظور مختلف أيضا : فتقريره عن طهارة النساء الألمان ونبل الرجال الفطرى يمكن أن يقتبس كمثال لنقاء التراث البروتستانتى فى مقابل الشهوانية المتزايدة لروما ، وكما أشار إرنست رينان Ernest Renan فإن التمييز الذى أنشأه تاسيتوس بين الشمال والجنوب وبين الألمان والرومان استخدم فيما بعد فى الصراع ضد نابليون(١٥) . ولقد احتفظت مدام دى ستيل Madame de Stael بهذا التضاد الثنائى بين الشمال والجنوب فى كتابها عن ألمانيا (١٨١٠) .

وفى عصر التوسع الاستعمارى فى القرن التاسع عشر اتسعت الهوة التى تفصل بين الشمال والجنوب مرة أخرى ، وبانهيار الإمبراطورية العثمانية تضاءلت التهديدات من جهة الشرق ، ونجد أن النغمة التى استعملها العديدون من الكتاب وهم يقدمون الشرق إلى مواطنيهم الأوروبيين هى نغمة يشوبها التعالى والتحقير بطريقة واضحة ، وفضلا عن ذلك فإن الاتجاه لوصف الثقافات البديلة باستخدام لغة جنسية مجازية أخذ بعدا جديدا ، فنجد أن ا.و.لين E.W.Lane وهو مترجم ألف ليلة وليلة (ظهرت هذه الترجمة عام ١٨٤٠) يعلن بثقة تذكرنا بتصريحات تاسيتوس عن الألمان الأطهار كما يلى :

> إن نساء مصر يتصفن بأنهن أكثر النساء شهوانية فى أحاسيسهن من كل هؤلاء النساء اللاتى يمكن اعتبارهن منتميات إلى بلاد متحضرة ... إن الحرية تلك التى تستمتع بها الكثيرات منهن - على ما يقال - يسيئن استخدامها ، والكثيرات منهن يعتبرن خطرات إلا إذا كن تحت القفل والمفتاح ... وبعض الحكايات عن مكائد النساء التى نجدها فى ألف ليلة وليلة تعطى صوراً صادقة عن أحداث ليست نادرة فى العاصمة الحديثة لمصر (١٦).

الصور الصادقة : ذلك هو خطاب الصدق الذى ابتليت به دراسات الترجمة والذى بدأنا أخيراً فى تخطيه وهو أيضًا الخطاب السائد فى أدب الرحلات ، فالرحالة لهم

تطلعات نحو التصوير الصادق ، وهم يصرون أن نصدق حكاياتهم لمجرد أنهم كانوا هناك ولم نكن نحن ، وهكذا يستطيع "لين" أن يؤكد لنا أن النساء المصريات هن أسوأ نساء العالم بينما يقدم لنا معاصره ريتشارد بيرتون Richard Burton المعلومات المهمة التى تقرر أن الشموع الضخمة كانت ممنوعة من بيوت الحريم وأنه "عند اكتشاف وجود الموز هناك كان يقطع إلى أربع حتى يصبح بلا فائدة " (١٧) . إن الخط الفاصل بين الكتابات الجنسية وكتابات الرحلات هو خط رفيع فى بعض الأحيان .

لقد بدأت رنا قبانى ومعها عدد من الباحثين الآخرين الذين يعتمدون على المنهجيات النسائية فى فحص الطريقة التى أضفى بها الرحالة الأوروبيون الشهوانية على الشرق وحولوه إلى موقع لخيالاتهم الجنسية (١٨). وهذا بعد متكامل وجديد وعلى قدر كبير من الأهمية للدراسات الأدبية المقارنة ، فبينما نتعلم كيف تنشئ ثقافة ما تصورا عقليًا عن الثقافات الأخرى وكيف يتشابك ما هو معلن وظاهر مع ما هو متضمن فإننا نتعلم أيضًا عن عمليات التلاعب التى تكمن وراء ستار "الموضوعية" أو التصوير "الصادق " للواقع .

وعند حافتى خريطة الإندبندانت لأوروبا توجد من ناحية جزيرة أيسلندا المختفية فى شمال المحيط الأطلنطى و من ناحية أخرى المناطق التركية الآخذة فى الاتساع فى آسيا، فحقيقة أننا نريد أن نبنى خرائطنا حسب خطوط طولية وعرضية تخبرنا بالكثير عن الطريقة التى نود بها أن نبنى عالمنا ، مما يؤدى بالضرورة إلى العديد من التضادات حول الحواف المختلفة ، ونظرة خاطفة إلى بعض التقاليد الأخرى البديلة لرسم الخرائط مثل ما نجده فى "خريطة العالم " Mappa Mundi(١٢٩٠) توضح ما يحدث لهذا التصور العقلى للعالم فى غياب هذه الخطوط التقليدية المتعارف عليها : فقمة العالم هنا ليست فى الشمال وإنما فى الشرق حيث تشرق الشمس (الإله) بعظمتها ، ومركز الأرض وكما يخبرنا دانتى فى «الكوميديا الإلهية» هى القدس ، وصورة العالم فى وجود هذه التقاليد تكون مختلفة تمامًا ولكن من المهم أن نلاحظ أن راسم "خريطة العالم " لم يغفل وجود جزيرة آلتيما ثول Ultima Thule المتفق أنها جزيرة آيسلندا كما أنه لم يغفل وضع جزر الأوركنى وفارو أيضًا ، وتجرى المحيطات حول حافة هذا العالم المستدير ليست كمياه هائلة لم يتم اكتشافها وإنما كحزام يدور حول الأرض فى دعة وهدوء .

لقد صورت "خريطة العالم" وجود مخلوقات لها رؤوس كلاب وأناس لهم آذان

خفافيش وعرائس بحر وحيوانات خرافية ، هذا التصور قد استبعد منذ زمن طويل بواسطة عصور أكثر عقلية وعلمية، و نحن الآن نتطلب الدقة فى خرائطنا ونود أن نؤمن بصدق الخرائط وموضوعية صانعيها ، ولكن خريطة الإندبندانت لأوروبا فى التسعينيات تفضح مغالطة تصديق أكذوبة الموضوعية ، ذلك أننا حينما نتقبل التقاليد السائدة فى أى عصر كان فإننا نضع ثقتنا فى أيدى صانع الخريطة كما نفعل عندما نقرأ نصاً مترجماً ونضع ثقتنا فى أمانة المترجم ، وكما أوضحنا سالفا فإن أنشطة عمل الخرائط والترجمة والكتابة عن رحلات قمنا بها ليست أبداً أعمالا بريئة كلية.

وكتاب كلوديو ماجريس Claudio Magris عن نهر الدانوب (**الدانوب ـ ١٩٨٦**) يحاول اكتشاف تاريخ التضاد الثنائى بين الشمال والجنوب فى تاريخ الثقافة الأوروبية وذلك عن طريق رحلة يقوم بها على نهر الدانوب وهو النهر الذى يجرى من قلب أوروبا متجها نحو الشرق ، ويبدأ الرحلة من منابع الدانوب وهى تقريباً نفس منابع نهر الراين موجهاً نظره فى كلا الاتجاهين وهو يقيم تضاداً بين الأهمية الرمزية لكل من هذين النهرين العظيمين :

> منذ أن ظهرت «أغنية النيبلونج» ونهرا الراين والدانوب يواجهان ويتحديان أحدهما الآخر ، فالراين هو زيجفريد ، رمز الفضائل والنقاء الجيرمانى وولاء النيلونجن والبطولة والشهامة والحب المندفع الذى تحمله الروح الجيرمانية لمصيرها ، أما الدانواب فهو بانونيا Pannonia، مملكة آتيلا ، وهو المد الشرقى والآسيوى الذى يطغى على القيم الجيرمانية فى نهاية «أغنية النيبلونج» عندما يعبره البرجنديون وهم فى طريقهم إلى بلاط الهان المخادع ، فمصيرهم ـ وهو مصير جيرمانى ـ كان قد تحدد[١٩].

إن «أغنية النيلونج» والتى لايعرفها معظم الأوروبيين المعاصرين إلا من خلال أعمال فاجنر هى جزء من الشعر الملحمى الجيرمانى الذى وصل إلى أوجه فى القصص الملحمية الشمالية فى أيسلندا فى القرون الوسطى ، ومما له دلالة ودلالة قوية حقيقة لو أننا نظرنا إلى المكانة الهامشية لأيسلندا من ناحية الموقع ومن ناحية التاريخ الثقافى الأوروبى ـ إن الحكايات الشمالية العظيمة بقيت خارج التيار الرئيسى لأوروبا فى العصور الوسطى ، وهذه الحكايات هى النصوص الأوروبية العظيمة الغائبة ، وهى جزء أساسى من الثقافة الأيسلندية المعاصرة إلا أنها غير معروفة تقريباً فى أى مكان آخر ، ولو أن هذه النصوص كانت معروفة ومتداولة لكانت قد غيرت تاريخ

الإبداع الأدبى الأوروبى ، وحيث إنها غير معروفة نسبيا فهى تعطينا بدلاً من ذلك الإنبهار بما كان يمكن أن يوجد ، وهذه النصوص تمثل بالنسبة لأيسلندا ما تمثله أعمال هزيود Hesiod وهوميروس Homer بالنسبة لليونان ، وهذا ما يوضحه لنا التمهيد الذى كتبه و.هـ. أودن W.H.Auden و بول تيلور Paul Taylor للمجموعة الشعرية **قصائد شمالية** .

فى عام ١٨٧١ قام وليام موريس William Morris بأول مرحلة له لأيسلندا، وكانت مذكراته التى كتبها حول رحلاته عام (١٨٧١) وأيضًا عام ١٨٧٣ تسجل محاولاته فى الاشتباك مع المجهول ، فكتب بعد عودته من رحلته الثانية يقول :

لقد عمقت هذه الرحلة انطباعاتى عن أيسلندا وزادت من حبى لها ، فالبساطة الرائعة لهذه الأرض العظيمة القاسية والجميلة فى الوقت ذاته بكل قصصها المحفوظة عن الرجال الشجعان قتلت كل مشاعر الغضب المعتملة داخلى وجعلت كل الوجوه المحببة إلى نفسى - وجوه الزوجة والأطفال والأحبة والأصدقاء - أكثر قربا إلى قلبى ، إننى أشعر كما لو أن مكانًا محددًا داخل نفسى قد تلاشى إلى الأبد برؤيتى لأيسلندا للمرة الأخيرة ... إن ما جذبنى هناك لم يكن نزوة مثالية ولكن غريزة صادقة لما أحتاج إليه[٢٠].

إن المذكرات الأيسلندية التى كتبها موريس نصوص غريبة ، فهو يعطى التفاصيل الدقيقة عن الأماكن التى زارها إلى جانب خرائط لها ، إلا أنها تخلو بطريقة ملحوظة من العواطف، وعندما نقرأها يكون انطباعنا هو وجود محاولة واعية لضبط النفس كما هو واضح فيما يلى :

وتحركنا جميعا بالمركبة إلى قمة تل منحدر حيث يوجد منزل تبدو عليه بعض مظاهر الثراء وكنيسة حجمها أكبر مما هو مألوف واسمها انجيالدشول ، وهى مسرح أحداث قصة فيجلوندار الخيالية ، وعندما وصلنا كان الناس فى فراشهم ولكنهم قفزوا جميعهم بسعادة عندما دققنا الباب ، وحيث كان الوقت متأخرًا والرياح قوية فلقد طلبنا منهم السماح بالنوم فى الكنيسة، وتم ترتيب كل شىء فيها بينما جلست بجانب مدفأة المطبخ لأصنع الكاكاو واللبن الدافئ بمساعدة كل أصحاب المنزل ... وهكذا نمنا فوق قبور الأيسلنديين الذين توفوا منذ مائة وخمسين عامًا ، وكانت الأحجار صلبة وكانت هناك نفحات هواء لطيفة تأتى على أرضية الكنيسة ، ولكن لم يكن لهذا تأثير كبير بعد خمس دقائق من استغراقى فى النوم داخل البطاطين .

وتقدم ابنته التى قامت بتحرير هذه المذكرات هامشاً توضيحياً لهذه القصة كتبه اريكر ماجنسون Eirikr Magnusson:

هنا يغفل موريسون ذكر حدث فريد فى هذه الرحلة ، فعندما استقر موريس فى "داخل البطاطين " تطوع أن يحكى لنا قصة بيورن Biorn، بطل رجال هيتديل Hitdale، ولقد قبل الجميع هذه الدعوة بسرور ، فقام بحكاية كل القصة ملخصة وبأخطاء لا تكاد تذكر منتهيا بالأغنية القديمة :

وهنا تأتى القصة لمنتهاها

فليتوجه كل من سمعها إلى الإله الكريم

وكان مستمعوه مازالوا يقظين عندما انتهى من حكايته[٢١].

إننا نبحث عبثًا عن أى شيء يختلف عن التفاصيل المكتوبة بطريقة متحذلقة ومتقعرة : تفاصيل عن الأرض والغذاء وأماكن الإقامة ، ولكن رحلات أيسلندا غيرت موريس ككاتب ، ففى عام (١٨٧٦) نشر كتابه المأخوذ عن قصة **سيجورد وسقوط النيلونجيين** ، وقراءة رواياته توضح الطريقة التى حول بها الأرض الأيسلندية إلى مكان تقع فيه أحداث عالم قصصه الخيالى ، وموريس هو صورة لما يمكن أن نطلق عليه اسم "الرحالة المثالى " فهو متذوق للجمال وله أفكار اشتراكية مثالية وقام بخلق عالم أيسلندا الخيالى وذهب لزيارتها بدافع من الولاء ، لقد كانت أيسلندا جزءاً من حلم موريس عن تراث شمالى مشترك يصلح كنموذج لمجتمع ديمقراطى يفيض بالثروات الفنية .

كما كانت أيضًا المكان الذى يمكن فيه أن يحقق خيالاته وتصوراته عن رجولة مثالية، المكان الذى يمكن أن يختبر فيه قدراته فى مواجهة الطبيعة ويدفع نفسه إلى أقصى درجات التحمل وهو يعانى من قسوة البرد والمصاعب الجسمانية بروح التحمل الإنجليزية ، وكتاباته بميلها نحو التخفيف من حدة الأشياء تعكس هذا الدافع ، والمذكرات الأيسلندية وثائق مختصرة عن رحلة رجل إنجليزى من القرن التاسع عشر لاكتشاف ذاته ، هذا على الرغم من أنها مقدمة للقارئ بوصفها حكاية عن رحلة فعلية تحذو خطى أبطال الحكايات الملحمية القديمة ، وغياب العاطفة من المذكرات يبدو أكثر إثارة للدهشة لو أننا قارنا المذكرات برواية موريس التى لم ينته من كتابتها ولم تنشر ، كان قد بدأها فى بداية عام ١٨٧٢ بعد عودته من أيسلندا ثم حررتها بنيلوبى

فيتزجرالد Penelope Fitzerald بعد ذلك بقرن كامل تحت عنوان **الرواية المكتوبة على ورق أزرق»**[٢٢] وهذه الرواية المأخوذة من حياته الخاصة هى قصة حب رجلين لامرأة واحدة ، وهى تعكس أزمة حياة موريس نفسه حينما علم بعلاقة زوجته بدانتى جابرييل روسيتى Dante Gabriel Rossetti، وتنتهى المخطوطة عندما يترك جون - وهو الشخصية التى تمثل موريس - قريته والمرأة التى يحبها لمنافسه أى أخيه آرثر ويبدأ ترحاله ، ويبدو أن كآبة الأرض الأيسلندية والعذاب الذى تحمله الأبطال القدماء قد أعطت موريس مهربًا من حزنه الذاتى الدفين وغضبه الذى أثاره بلا شك حقيقة أنه فى يونيو من عام (١٨٧١) كان قد دخل مع روسيتى - دونا عن أى شخص آخر - كشريك فى سكنى منزله الحبيب كيلمكسوت Kelmscott Manor وشخصية جون ببنيته الضخمة القوية ذات الطابع الفحولى تتناقض تناقضا بينا وشخصيه أرثر (روسيتى) الذى يبدو سقيمًا و مجدا فى عمله، وشفتا آرثر بعد تقبيله لكلارا "كانتا ما تزالان ترتعشان من أثر حلاوة تلك القبلة الأبعد ما تكون عن القبلة الأخوية" بينما يصفر جون "مصمما على أن يحافظ على ارتفاع روحه المعنوية"[٢٣]. وحيث إن موريس كان مجروحًا جرحًا عاطفيًا فلابد أنه حاول البحث عن العزاء والسلوى فى طبيعة أرض تجعله يقف وجها لوجه مع نفس المصاعب التى عانى منها الرجال فى عصور مضت ، ولو كان روسيتى بخلفيته الإيطالية يمثل حسية الجنوب وشهوانيته فإن موريس بحث عن موطن روحى فى الشمال المحارب .

لقد وصلت المطابقة بين أيسلندا وبين مثال الذكورة ونموذج الفحولة الشمالية قمتها فى الثلاثينيات من القرن العشرين عندما قام زوار من ألمانيا أثناء حكم هتلر بطريقة منتظمة بالحج إلى أيسلندا ليشاهدوا عن قرب النماذج المثالية للجنس الآرى ، و.د.أودن W.H. Auden ولوى ماكينس Louis MacNeice وإن كانا قد ذهبا إلى أيسلندا لغرض مختلف تماما إلا أنهما فضحا النتائج الوخيمة التى تنجم عن الدفاع عن مثال خيالى للنقاء الشمال، ففى «خطابات من أيسلندا» (١٩٣٧) نجدهما يرفضان بصراحة كل القيم التى بنى فوقها مجتمع الحكايات الملحمية القديمة ، كما يرفضان عالم الاتحاد الذكورى والروح الحربية ، تلك القيم التى جذبت موريس من قبل :

يوجد هنا شعور غامر بالسعادة لأن أخا جورينج وصحبته سيصلون هذا المساء كما سيأتى روزنبرج أيضًا ، إن النازيين لديهم نظرية تقول بأن أيسلندا هى مهد الثقافة الجيرمانية ، حسنًا، إنهم لو أرادوا مجتمعًا مثل ذلك الذى

تصوره الحكايات الملحمية القديمة فليتفضلوا ، إننى أحب هذه الحكايات ولكن أى مجتمع عفن هذا الذى تصوره ، مجتمع لا يحمل سوى قيم وفضائل رجال العصابات(٢٤).

وتصور قصيدة ماكنيس «خاتمة من أيسلندا» مجتمعا متدهورا خانته الرأسمالية الدولية وباعته :

لقد باعونا نحن أيضا

النساء والرجال بأغنامهم الكثيرة ،

بالترغيب والعنف والحيل القانونية

أبعدوا أفضل من فينا ..

ومن خلال عرق ودم القيود والفئوس

وخداع الفقراء من نصيبهم

فى حوت "كالدباك" فى قسوة الشتاء

واليوم فى جريمسبى يقوم الرجال

الذين تشكلت حياتهم على سفن الصيد فى الأطلنطى

بتجميل أطنان السمك اللامع وتفريغها

لكى يظل أسياد السوق

سعداء بسيجارهم وسياراتهم (٢٥).

لقد كانت أيسلندا بالنسبة لموريس وبالنسبة لأودن مصدرا للإلهام ، وكلاهما ترجم الأشعار الشمالية ، وكلاهما وجد فى بدايات نموذج الديمقراطية مثالا للمجتمع الاشتراكي ، كما أن كليهما رأى أوجه تشابه بين صورة أيسلندا وصورة اليونان القديمة ، إن أيسلندا بالنسبة لهما كانت تمثل مجتمعاً ذكوريا ، وأحيانا نجدهما يلعبان أنفسهما دور الفايكنج فى بعدهما عن الوطن والأسرة ، وعلى الرغم من أن أودن يبدو أكثر مرحاً من موريس (فخطاباته إلى اللورد بايرون تثير الضحك حقًا) إلا أنهما هما الاثنان يشاركان فى نفس اللعبة ، فأودن يحاول مستميتًا أن يفصل نفسه عن الرؤية النازية لأيسلندا كمكان للنقاء العرقى وكموطن ومستودع للحضارة الآرية ، ولكن

آراءهما عن أيسلندا وتاريخها ينبع من نفس المصدر : من قراءة تاسيتوس .

إن الرحالة إلى أيسلندا يؤكدون نائية المكان وفضيلة الشجاعة الإنسانية فى القدرة على الحياة والبقاء تحت ظروف مناخية قاسية ، كما يؤكدون قوة تلك النصوص العظيمة لتاريخ الثقافة الأوروبية ، ولو عممنا فإن باستطاعتنا أن نقول إن هناك اتجاهاً لاعتبار أيسلندا نموذجا لماض جيرمانى رسمه الخيال، والرحالة على شاكلة موريس وأودن اقتربوا منه بكل إجلال ، رمادى ، قوى، فظيع، قارس البرد ، جليل : تلك هى الصفات التى يتكرر استخدامها خلال مذكرات موريس ، وعلى الرغم من روح المرح التى تشيع فى **خطابات من أيسلندا** لأودن وماكينس إلا أننا نجد النبرة ذاتها تهيمن علي هذا العمل أيضاً .

ولما كانت الطبيعة البركانية الوعرة لأرض أيسلندا تعتبر رمزًا لفضائل ضبط النفس وكبح جماحها فإن جمال تركيا وخاصة اسطنبول يوصف مراراً وتكراراً باستخدام الأوصاف الحسية ، وهذه حكاية يقصها ألكسندر كينجليك Alexander Kinglakeعن لقاء فى شوارع القسطنطينية :

> ومن شخصها لم أستطع رؤية شيء سوى عينين داكنتين لامعتين تحملقان فى وجهك وأطراف أصابع مطلية تطل مثل ورود صغيرة من فتحات شرفة من شرفات الحصن ، إنها تدور ، ثم تدور مرة أخرى ، وتنظر حولها بعناية من كل جانب لتتأكد أنها آمنة من عيون المسلمين ، ثم فجأة تزيح اليشمك وتشرق فى قلبك وروحك بكل أبهة جمالها وقوته ، والضوء ليس مسئولاً عن ذلك التحول الذى يتركك فى حيرة من أمرك إذا ما كنت قد وقعت فى غرام جسد أم روح فحسب ، إن الجمال يقطن فى خطوط جسدها المستقيمة وفى توهج لون بشرتها ، وهناك أيضا حرارة ـ شجاعة كبيرة ، وحمية فى ذلك العقل الذى لم يروض ، أو الروح أو أى شيء يدفع أنفاس الكبرياء خلال هاتين الشفتين المنفرجتين قليلاً [٢٦].

وهناك ملاحظة دونها كينجليك بعد انتهاء حكايته ، فالسيدة تلمسه وتصرخ : "تلك هى هدية الطاعون لك" ويفسرها كينجليك بأنها مزحة تركية تطلق ضد المسيحيين ، وهذه قصة غريبة تجمع بين عناصر اختلاس النظر المرضى والخيالات الجنسية (المرأة المنقبة الغامضة تعرى نفسها أمام عينى رجل أوروبى مار) ولكن بدون نهاية جنسية ، والقصة من الناحية الأسلوبية تختلف اختلافاً واضحاً عن أسلوب السرد المستخدم فى بقية العمل حيث إنها مكتوبة باستخدام الزمن الحاضر وتبدأ بجملة يشوبها التردد :

"وربما وبينما تمشى طريقًا وعرًا عبر الحارة الضيقة المنحدرة ... " ، كما أنها تتناقص بحدة مع إصرار كينجليك أنه يتوخى الصدق و الأمانة فيما يكتب ("واعتذارى عن الكتاب هو صدقه") .

وقبل ذلك بزمن أصرت زائرة لتركيا أنها تقول الصدق عن المجتمع الذى التقت به، و خطابات ليدى مارى ورتلى مونتاجيو Lady Mary Wortley Montagu التى كتبتها من تركيا تصف العادات الاجتماعية والملابس وأحاديث النساء التركيات من الطبقة الأرستقراطية اللاتى التقت بهن خلال إقامتها فى القسطنطينية ، وخطابات الليدى مارى تثير اهتمامنا من حيث إصرارها على التخلص من كل الخيالات الشائعة حول العادات الجنسية العثمانية ، و يتضح هذا من خطاب كتبته فى العاشر من مارس عام ١٧١٨ لأختها تصف فيه لقاءها مع الزوجة المفضلة للإمبراطور الراحل مصطفى:

لم أغفل فى هذه المناسبة أن أعرف كل ما يمكن عن السيراليو (قصر حريم السلطان العثمانى) وهو شىء غير معروف تماما عندنا ، فأكدت لى أن قصة رمى السلطان للمنديل قصة خيالية تماما(٢٧) .

والإشارة هنا لقصة بول رايكوت Paul Rycaut التى قصها فى كتابه **أحوال الإمبراطورية العثمانية فى الوقت الراهن** (١٦٦٨) وتدعى هذه الحكاية أن "رئيسة الفتيات تقوم بصفهن بالترتيب وعندها يقوم هو (السلطان) برمى منديل إلى الفتاة التى تجتذب عينه وخياله ويعنى هذا اختياره لها لمشاركته فراشه" (٢٨). وتحاول ليدى مارى أن تدحض فكرة الخيالات الجنسية عن الحياة الشهوانية لسيدات السيراليو ، وذلك بمقارنات مستمرة بين البلاط التركى والبلاط فى لندن وفيينا ، وأطول حكاية تقصها تدور حول قصة امرأة أسبانية من طبقة النبلاء حدث لها ـ كما تصفه بكل رقة وحساسية ـ "نفس ما حدث للوكريشيا الجميلة سنوات طويلة قبلها ، ولكنها كانت مسيحية مؤمنة لا تستطيع قتل نفسها كما فعلت تلك الرومانية الوثنية"(٢٩). وبدلاً من ذلك ترفض السيدة الأسبانية أموال الفدية والحرية التى منحها إياها عشيقها التركى "بعد أن فكرت بحكمة فيما ستلقاه من معاملة مختلفة فى موطنها الأصلى " ، وبعد أن وازنت بين حقيقة أن أقرباءها الأسبان "سيزجون بها حتمًا إلى دير بقية حياتها " وبين أن عشيقها الكافر كان وسيمًا ورقيقًا وشديد التعلق بها كما أنه أغدق عليها من كل الخيرات التركية " تختار السيدة الزوج المسلم وترفض عروض الحرية من أقربائها

المسيحيين ، والقصة تسرد بسعادة غامرة ، ومن الواضح أن الليدى مارى تحتفى بالقرار غير التقليدى الذى تتخذه المرأة الأسبانية فى اختيار طريقها فى الحياة ، وخطابات الليدى مارى تختلف اختلافا منعشا عن تقاليد "قول الصدق " القائمة على استرقاق النظر ، فهى تحتفل بحق المرأة فى تأكيد ذاتها إلى جانب اغتباطها بفرصة مناقضة الأنماط الذكورية عن الشرق ، وإنه لمن السذاجة أن نصف الليدى مارى بأن لها اهتمامات نسائية ومع ذلك فخطاباتها تنبئ باهتمامات الحركة النسائية فى أواخر القرن الثامن عشر ، وعلى نفس المنوال فإن كتابى جوليا باردو Julia Pardoe **مدينة السلطان والعادات اليومية للأتراك** (١٨٣٧) **وجمال البسفور** (١٨٣٩) يوضحان اهتمام الكاتبة بمناقضة الأعداد المتزايدة من كتب الرحلات الجنسية التى كانت تقدم تصور "الخبرة " للعادات الجنسية للشرق .

لقد جادل إدوارد سعيد بأن الأدباء الغربيين بدءًا من القرن الثامن عشر قد أنشأوا الشرق فى مكانة الآخر :

كل من يكتب عن الشرق لابد وأن يضع نفسه مقابل الشرق ، هذه المكانة عندما تترجم داخل النص ذاته تشمل الصوت السردى الذى يستخدمه الكاتب ونوع البنية التى ينشئها ، وأنواع الصور والموضوعات والرموز التى تتردد فى نصه ، كل هذه تتحد لتحديد وسائل اختيرت عن عمد لمخاطبة القارئ ، وتشتمل على الشرق وأخيرًا تمثل الشرق أو تتكلم على لسانه [٣٠].

إن عمل سعيد الطليعى عن الاستشراق فتح آفاقا جديدة فى مجال الخطاب النقدى ، وعدد كبير من نظرياته لها قوة الإقناع عندما تطبق على نص مثل «يوثين» ، ولكن نقاد الحركة النسائية حديثًا تحدوا موقف إدوارد سعيد الذى يؤكد الذكورة ، وساره ميلز Sara Mills بينما تعترف بأهمية عمل سعيد تقترح رؤية مغايرة ، ففى كتابها عن كتابات الرحالة من النساء تشير إلى أن عمل النساء الرحالة "لا يمكن أن يتناسب مع الإطار الاستشراقى " وتقترح أن هذه الأعمال "تشكل على ما يبدو صوتا بديلا متشككا بسبب أنواع الخطاب المتصارعة داخل هذه الأعمال"[٣١].

ولو قارنا انطباعين بريطانيين من القرن التاسع عشر عن القسطنطينية لبدا لنا واضحًا بطريقة مباشرة أن نوعين مختلفين من أنواع الخطاب قد استخدما ، فهذه جوليا

باردو التى زارت المدينة عام (١٨٣٥) تصف جيوك ساى وهى بقعة جميلة على البسفور :

لقد أطلق الأوروبيون عليها اسم "المياه الآسيوية الحلوة " .. وذلك لأن جدولاً جميلا من المياه الحلوة يقطعها ، وهذا الجدول - بعد أن يجرى تحت ظلال أشجار طويلة ومورقة - يختلط بتموجاته الصغيرة مع أمواج القناة القوية وتقف "هيسارى الأناضول" - أو قلعة آسيا - على حافتها ، معيدة إلى الأذهان بكل الألم حقائق الواقع المظلم القاسى . . . إن جميع الطبقات تقوم بالتردد على هذه البقعة الجميلة الآخاذة ، والسلطانات يتحركن فى أبهة وهدوء على الحشائش الخضراء فى العربات المذهبة التى تجرها ثيران تتلألأ قطع المعدن فوقها وتغطيها أغطية مخملية مثقلة بالتطريز الذهبى والشراشيب ، وتمرق عربات حريم الباشوات بسرعة مزينة بالأغطية المتلألئة ،أما الجياد فعليها زينة مرحة . . . بينما تترك زوجات العديدين من البكوات والأفنديات والأمراء عرباتهن ثم يجلسن على السجاجيد الفارسية . . . ويتسلين لساعات طويلة ، فتتسلى النساء كبيرات السن بتدخين الغليون والصغيرات بالمرايا الصغيرة ويتبادلن التحية من كل جانب ، ويحصد بائعو الحلوى الجائلون وبائعو المياه محصولا وفيرا [٣٢].

ويتبع هذا الوصف النمط الذى وضعته ليدى مارى ورتلى مونتاجيو ، وبالرغم أن الوصف ملئ بإشارات تذكرنا بأن مسرح الأحداث هنا "أجنبى وغريب " بكل ما يحتوى عليه من عربات وسجاجيد فارسية وسلطانات وبكوات وبائعى مياه وسيدات يدخن الغليون ولكنه فى الوقت ذاته يؤكد على طبيعة هذا النوع من اللقاءات العامة ، فهذا مكان تؤمه جموع غفيرة من البشر، وتسعى جوليا باردو لإيصال الطبيعة المتعددة والمتنوعة لهذه الجموع إلى جانب الجو العام من المشاعر الطيبة وروح الجماعة ، ويختلف هذا تماماً عن الحكاية التى يقصها ألكسندر كينجليك عن البسفور والتى كتبها فى نفس الوقت تقريبا ، فجوليا باردو تصور البسفور كمساحة كبيرة من المياه المتلألئة تحدوها من الجانب الأشجار والحشائش بحيث "يشعر الزائر أنه فى بلاد أركاديا " ، أما كينجليك فيكتب عن "البسفور ذى الأعماق السحيقة " ويقارن بين القسطنطينية وفينيسيا :

تمتد فينيسيا من الأرض الصلبة ، وفى الأزمان السحيقة كانت تبعث برئيس دولتها لكى يخطب ود البحار العنيدة ويتزوجها ، ولكن العروس العاتية لهذا

الرئيس هى نفسها العبدة الذليلة للسلطان ، فهى تأتى إلى قدميه حاملة ثروات العالم وتحمله على جانبيها من مكان لآخر، وبسحر لا يخفق تحمل النسيم على اتباعها لكى يهز الهواء ويرطبه حول وجنتى سيدها الشاحبتين ، و تحمل أسطوله البحرى حتى أبواب حديقته ، وتراقب حوائط قصره ، وتخنق مكائد وزرائه ، وتخمد فضائح بلاطه ، وتسحق منافسيه وتسكت كل زوجاته المتمردات واحدة بعد الأخرى ، تلك هى عجائب البحر العميق[٣٣] .

وفى هذا الوصف الذى يقدمه كينجليك حتى المياه التى تحيط بالقسطنطينية تكتسب بعدا جنسيا، والبحر عند القسطنطينية يأخذ هيئة واحدة من بنات الخيالات الجنسية الذكورية فى القرن التاسع عشر ، فيظهر كعبدة محبوبة قادرة على كل شىء تخدم سيدها خدمة مطلقة وبلا حدود ، لقد ظهرت رواية **التركى الشهوانى** فى عام ١٨٢٨ ، كما نشرت العديد من الروايات المماثلة خلال القرن بأكمله وتتناول إما اغتصاب رجال الشرق الشهوانيين لنساء أوروبيات أو الأساليب الجنسية الغريبة للنساء الشرقيات كما يجربها رجال أوروبيون ، ومن الصفات المشتركة بين هذين الموضوعين التحقير الجسدى للمرأة مما ينتج عنه استمتاعها بالجلد والاغتصاب والتقييد ، ووصف كينجليك للبسفور يعكس هذا النوع من الخيالات ، إن جوليا باردو تقدم لنا سردا مباشرا إلى حد كبير عن مجموعات من النساء يلتقين فى منطقة جميلة ، وتقول سارا ميلز أن هذا النوع من الكتابات كان مألوفا عند الكثيرات من الرحالة النساء حيث إنهن كن على يقين "أن حكاياتهن ستعتبر غريبة وشاذة وستكال لهن اتهامات بالزيف"[٣٤] . ولأن القراء كانوا يميلون إلى عدم تصديق الروايات التى ترويها النساء فإن هؤلاء النساء حاولن بجد أن يقدمن أوصافًا واقعية يزودنها فى كثير من الأحيان برسوم صغيرة ، أما كينجليك من الناحية الأخرى فلم يساوره شك أن كتابه عن رحلاته إلى الشرق سيجذب القراء، ومن ثم أسلوبه المرح واستعداده للانزلاق إلى الخيالات ، ويبدو واضحًا أنه لم يعر اهتمامًا كبيرًا للتناقض بين هذا وإصراره على صدق روايته ، لقد توقع كينجليك أن يصدقه القارئ ، وتوافقت خيالاته عن الحسناوات المنقبات فى الشوارع الخلفية للقسطنطينية مع الأفكار المسبقة لقرائه ، أما جوليا باردو ومثلها فى ذلك مثل العديدات من الرحالة النساء لم تكن لديها تلك التوقعات ، ولهذا فهى تبرز الحياة العادية فى الشرق محاولة إيجاد نقاط مقارنة وليس نقاط تضاد بين أشكال حياة النساء فى ثقافتها وفى تركيا ، ويجدر بنا أيضا ملاحظة أن النساء اللائى

ارتحلن فى تركيا وبلاد شرقية أخرى استطعن الدخول إلى المناطق المغلقة التى منع الأوروبيون من الرجال من دخولها والتى كانت تمثل لهم مرتعًا لخيالاتهم الجنسية ، ولهذا فإن روية النساء كانت تقوم على خبرة مباشرة ولم تكن مستقاة من انطباعات خيالية عن حياة الحريم ، وهذا يثير السخرية وخاصة عندما ننظر إلى المواقف المختلفة لكل من الرجال والنساء الرحالة فيما يختص بقضية الصدق ، وتذكرنا سارا ميلز أننا لابد وأن نفكر فى النصوص داخل الإطار الخطابى الذى أنتجها :

> من الضرورى أن نفكر فى كل من إنتاج النصوص واستقبالها ، ذلك أن الطريقة التى نقرأ بها هى إلى حد كبير نتاج الأطر الخطابية ، والتمييز الذكرى/الأنثوى ليس بالطبع وسيلة ناجحة فى وصف الاختلافات بين النصوص حيث إن العديدات من النساء يكتبن داخل نفس الأطر الخطابية التى يستخدمها الرجال ، ولكن الفروق يمكن أن تكون نتيجة لأحكام تصدر حول النصوص وليست نابعة من اختلافات جوهرية[٣٥] .

إن التضاد بين رواية كينجليك عن القسطنطينية ـ و يمكن اعتبار كينجليك ممثلا لنمط مألوف من الرجال الذين صوروا الشرق من منطلق الانحرافات الجنسية ـ وبين المحاولات الواعية التى قامت بها النساء الرحالة لدحض تلك الحكايات الذكورية الخيالية عن نفس المكان توضح لنا بجلاء الطريقة التى اعتمدت فيها الكتابات عن الأماكن على نوع الكاتب (رجلاً كان أم امرأة) ، وبالمثل نجد أن الارتباط بين أيسلندا وخيالات عن قوة التحمل الذكورية وصلابتها يوضح حدوث عملية مشابهة ، وهناك ميل لإضفاء الصفات الأنثوية على تركيا والشرق إلى جانب كل القيم المرتبطة بالأنوثة بينما يوجد اتجاه لتصوير أيسلندا وأقصى الشمال باستخدام نوع آخر من الخيالات فتصبح المكان الصادق للرجولة الحقة .

لقد قامت ألمانيا النازية بتنظيم رحلات إلى أيسلندا تقوم على أساس من هذا التصور ، وأخذ السائحون يلتقطون بنهم شديد صور الرجال الفارهين ذوى المناكب العرضية والشعر الأصفر الذين جسدوا النموذج المثالى من الناحية العرقية والجنسية ، ولم يحدث سوى فى الماضى القريب نسبيا أن دارت مناقشات حول ذلك الجانب الشذوذى الذى تنطوى عليه العقلية الفاشية فى تعظيمها لجسد الرجل ووضعه مكان المثال ذلك بعد أن دعتنا نظرية النوع إلى إعادة النظر فى البعد الجنسي للأبنية الاجتماعية.

إن خريطة الإندبندانت لأوروبا فى التسعينيات تمثل أيضًا تحولاً آخر فى الإدراك ، فأوروبا العذراء وهى ترتدى تاج هيسبانيا على رأسها تسمو وترتفع فوق كتلة آسيا الصغرى الضخمة هذا على الرغم من أن رحالة القرنين السادس والسابع عشر رأوا الخطر المحدق بهم دائمًا يأتى من ذلك الجزء السفلى ، وفى القرنين الثامن والتاسع عشر وبينما قامت الحركات القومية بطريقة دورية بإعادة رسم الخرائط فإن التناقض أصبح أكثر وضوحًا بين الشمال الذكرى المتحضر وبين الجنوب (والشرق) الأنثوى المتأجج العاطفة، ولقد أعجب الاشتراكيون المثاليون على شاكلة موريس وبعده أودن وماكنيس بالشمال لقوته ومهابته ، وعلى الرغم من أن هذين الأخيرين فصلا أنفسهما من المجموعات السياحية النازية إلا أنهما شاركاهم فى الافتتان بالمثال الشمالى.

والآن فى التسعينيات نجد مظهرًا آخر لهذا الانقسام بين الشمال والجنوب ، إن الرغبة فى تملك مناطق يطلق عليها عادة اسم مناطق "ضعيفة "أو "متخلفة" أو "هامشية" (أو "أنثوية" بالرغم من أن هذا الوصف لا يذكر صراحة ولكنه يشترك فى نفس المعجم) فى أراضٍ ليس لأحد عليها نفوذ وهى فى الأوقات الأخيرة المناطق التى تقع حول البحر الأسود والقوقاز ، هذه الرغبة حدت بصانع الخريطة أن يزحزح حدود أوروبا ويدفع بها بقوة داخل قارة آسيا ، وعلى النقيض من ذلك فإن خليطًا من الحنكة السياسية المعاصرة (حيث أن هناك أسواقًا يمكن تطويرها فى الدول التى انفصلت عما كان يسمى بالاتحاد السوفيتى) ومن القلق حول ما حدث فى الماضى من تعظيم للثقافات الشمالية أدى إلى استبعاد أيسلندا من أوروبا الجديدة ، ويبدو أن ثنائية الشمال والجنوب ، والشرق والغرب مازالت بنفس القوة التى كانت دومًا عليها من قبل ، وبدأ الباحثون فى التفكير فى هذه الثنائية الآن من ناحية اللغة المعبرة عن النوع وتاريخ الاستغلال الاستعمارى الذى بدأت أهميته فى الظهور .

إن عمل الخرائط والترحال والترجمة ليست أنشطة شفافة ، فهى أعمال تنتمى لمناطق محددة لها نقاط بداية ونقاط انطلاق وغاية ، وأهم تطور فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة هو أن أمثال هذه الأسئلة أصبحت موضوعة على قائمة القضايا المطروحة الآن ، لقد جاء الوقت ليس فقط لكى نقارن قصص الرحالة بعضها البعض ولكن أيضًا لكى نتساءل عن المبادئ التى قامت فوقها هذه الحكايات فى المقام الأول ، ومثل جون دى فإننا أيضا فى طريقنا إلى التحرك من مجرد رسم الخرائط إلى العلم المتقدم الذى يوازى بين الأنظمة المختلفة لحساب الأزمنة والتواريخ .

الفصل السادس

النوع ودراسات الموضوع

حالة جوينيفير

يقول كولب ونوكس Koelb and Noakes إن السنوات الأخيرة شهدت تحولاً عن الاهتمامات التى شغلت علماء المقارنة الأوائل ، أى ابتعاداً عن رؤية التاريخ الأدبى "كعملية ثقافية موحدة و عظيمة " وابتعاداً عن دراسة الاتجاهات والموضوعات الأدبية [1]. ولهذا فهما يقترحان أن بإمكاننا ملاحظة حدوث تحرك بعيداً عن الأفكار التى عرضها رينيه ويلليك فى مقاله الذى يحدد فيه اسم الأدب المقارن وطبيعته ، والذى يصرح فيه بأن الأدب المقارن "يتطابق مع دراسة الأدب بدون قيود الحدود اللغوية والعرقية والسياسية "[2]. وفى الواقع يحاول كولب ونوكس فى مجموعة المقالات التى نشراها الابتعاد عن المدخل "العالمى" الذى يرى فى الأدب قوة لإرساء القيم النبيلة للجنس البشرى ، قوة تتخطى بعظمتها كل الحواجز الأخرى ، ولقد ناقشنا فى فصول سابقة ما ينطوى عليه هذا المفهوم من متضمنات إيديولوجية حيث إنه يفترض أن هناك ما يمكن أن يطلق عليه اسم الأدب "العظيم" ، كما أنه يفترض أيضاً أن هذا الأدب العظيم - بغض النظر عما يعنيه هذا من الناحية الفعلية - سيساعد بقوته الذاتية فقط فى "الارتقاء" بالبشر الذين يتعاملون معه إلى مراتب أكثر سمواً ورفعة ، كما أنه يفترض أن الأنظمة الأدبية هى منفصلة بطريقة ما عن سياقاتها (مجتمعاتها) ويمكنها أن تعمل فى حرية واستقلال خلال الزمان والمكان وعبر جميع أشكال الحواجز والحدود ، وتلك بالطبع وجهة النظر الشكلية التقليدية والتى كان لها تأثير واسع المدى فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة .

ولكن كولب ونوكس فى لهفتهما من أجل اقتراح أدب مقارن يكون أكثر توافقاً مع الاتجاهات الأدبية العالمية فى نهاية القرن العشرين قد ركزا بوضوح على العلاقة

النامية بين نظرية الأدب والدراسات المقارنة مما أدى بهما بالضرورة إلى افتراض أن دراسة الحركات والموضوعات الأدبية قد احتلت مكانة هامشية ، وعلى العكس من ذلك فإن هذا الفصل يقترح أنه على الرغم من أن كولب و نوكس محقان تماماً فى افتراض وجود تحول بعيداً عن مفهوم الأدب المقارن القائم على دور الأدب فى تعظيم القيم الإنسانية ، إلا أن هناك طريقة أخرى للنظر فى التيارات الحديثة للتحليل الأدبى ، فدراسة الموضوعات والحركات ليست فقط مستمرة بلا هوادة ولكنها ربما كانت آخذة فى التزايد ، ولكن الاختلاف يأتى بالطبع من حقيقة أن الدافع يأتى الآن من داخل مجالات تندرج تحت عناوين أخرى غير الأدب المقارن مثل دراسات ما بعد الاستعمار ودراسات النوع .

ويخصص سيجبرت براور Siegbert Prawer فصلا كاملا فى كتابه عن الآداب المقارنة لمناقشة ما يطلق عليه اسم "الموضوعات والتصورات" [٣]. ويقرر أن هناك خمسة موضوعات مختلفة مطروحة للمناقشة والفحص تضم أولا :التصوير الأدبى للظواهر الطبيعية أو ما يسميه "المشاكل الإنسانية الدائمة وأنماط السلوك " وثانيًا : الرموز المتكررة وثالثًا : المواقف المتكررة ورابعًا: التصوير الأدبى للأنماط وخامسا : التصوير الأدبى للشخصيات ذات الأسماء ، ويوجه انتباهنا إلى حقيقة أن ريموند تروسون Raymond Trousson اقترح أن أكثر مجالات الأدب المقارن خصوبة هى التصوير الأدبى للشخصيات ذات الأسماء [٤]. ولكن براور يصر على أهمية دراسات الموضوع كوسيلة ليس فقط لتوضيح كيفية ظهور موضوع ما ثم اختفائه عبر الثقافات كجزء من دراسة التاريخ الأدبى ولكن أيضا لفهم أسباب حدوث هذا فى المقام الأول ، أى أن دراسة الموضوع "يجب أن تهم طلاب الأدب كما تهم الطلاب الذين يدرسون المجتمع والأفكار السياسية " [٥]. ولقد اقترحت إلين شوالتر Elaine Showalter فى المقدمة التى كتبتها لكتاب المقتطفات **النقد النسائى الحديث** الذى نشر عام ١٩٨٦ أن بدايات النقد النسائى "ركزت على فضح ما تنطوى عليه الممارسات الأدبية من كراهية للنساء :الصور النمطية للنساء فى الأدب كملائكة أو كوحوش ، ما يوجد فى أدب الرجال القديم والحديث من تحقير أدبى و سوء معاملة نصية للنساء ، واستبعادهن من تاريخ الأدب [٦]. وطبقا لشوالتر فإن المرحلة الثانية من النقد النسائى ركزت على النصوص التى أنتجتها المرأة بهدف إعادة النظر فى التاريخ الأدبى الذى قام الرجال تقليديا بتجديده :

إن لدينا الآن سرداً متسقًا ـ وإن كان ناقصًا ـ للتاريخ الأدبي النسائي وهو يصف المراحل التطورية لكتابات المرأة في المائتي والخمسين عامًا السابقة بدءًا بالمحاكاة وعبورا بالاحتجاج ووصولا إلى تعريف الذات ، ويحدد ويتتبع خلال التاريخ وعبر الحدود القومية العلاقات بين الصور والموضوعات والحبكات الروائية المتكررة التي تنتج عن خبرات النساء الاجتماعية والنفسية والجمالية في ثقافات تسيطر عليها القيم الرجولية(٧).

إن موقف شوالتر موقف ثوري من حيث إنه يدفعنا إلى مراجعة مسلماتنا حول القيم المعروفة للأدب ، ولكنه موقف يدهشنا بشكليته ، ويقترب من رأى ويلك في تصوره لحدوث تحرك عبر الحدود القومية ، ويبدو أن ما تقترحه هو أن هناك شيئًا يمكن وصفه بالأشكال العالمية في طريقة تصوير النساء في الأدب وفي كتابات المرأة بغض النظر عن السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي أنتج هذه النصوص .

ولكن هذا الفصل لا يهدف إلى الاستمرار في المناقشة التي أرست دعائمها حول تاريخية بعض مفاهيم الإبداعات النصية النسائية أو عدمها ، ولكن الهدف هو لفت الأنظار إلى الأهمية المستمرة لدراسة الموضوع عند الكثيرين من النقاد حتى الآن وإن كانت لا توصف بالضرورة باستخدام هذا المصطلح ، ومما له مغزى أن الكثيرات من الكاتبات والفنانات يحاولن اكتشاف الأنماط القديمة وإعادة كتابة بعض القصص التي تقوم على بعض الشخصيات البارزة القديمة المأخوذة من التاريخ الثقافي الغربي ، فنجد أريان منوشكين Ariane Mnouchkine على سبيل المثال تكتب **الأتريون** في عام ١٩٩٢ وتسرد فيها قصة بيت أتريوس وتقدم فيها صورة محببة لكلايتنمنسترا كإمرأة يخونها زوجها أجا ممنون بإقناعها بتسليمه ابنتها الحبيبة افيجينيا على افتراض أنه سيقوم بتزويجها وإن كان يقوم فعليًا بالتضحية بها ، وهكذا فإن صورة كلايتنمنسترا كزوجة خائنة تقتل زوجها لدى عودته من طروادة تظهر في ضوء مختلف تمامًا .

وبالمثل فإن الاهتمام غير العادي بشخصية ميديا من قبل الفرق المسرحية عبر أوروبا في الثمانينيات والتسعينيات تعكس محاولة فهم نموذج كان يعتبر من الناحية التقليدية مثالاً لشخصية تثير الرعب والفزع ألا وهي الأم التي تقتل أطفالها ، وتختلف تفسيرات شخصية ميديا بدءًا بتصويرها كامرأة غريبة عن مجتمعها وغالبًا ما تكون امرأة سوداء تلفظها الثقافة الهلينية وتعتبرها بلا قيمة، ويتم التخلص منها عندما يحتاج جيسون إلى الزواج لأسباب سياسية ، وانتهاء بتصويرها كزوجة وأم محبة ولكن

زوجها الخائن غير المحب لها يدفع بها إلى هوة اليأس ، وهناك محاولات تفسيرية أخرى تناقش بعض القضايا التى تثيرها آدريان ريتش Adrienne Riche فى كتابها المهم عن النساء المولودات: **الأمومة كتجربة وكمؤسسة** (١٩٧٦) الذى يبحث فى المغزى الاجتماعى لقتل الأطفال ويوجه الأنظار إلى الأدلة التى تشير إلى أن جريمة قتل الأطفال كانت لقرون طويلة هى أكثر الجرائم انتشارا فى أوروبا الغربية (٨).

إن إعادة النظر فى النماذج النسائية القديمة من التراث الهيلينى أو التراث المسيحى (ماريا المجدلية ومارى العذراء وغيرهما) ومن الحكايات الشعبية والحكايات الأسطورية وإعادة تقييمها هى جزء واضح من الممارسات الفنية النسائية أكثر منها جزءاً من الممارسات النقدية النسائية والتى يكون فيها التركيز – عادة – على النماذج الأدبية وما يسميه براور "الشخصيات ذات الأسماء" .

وبفحص كم العمل الإبداعى والأكاديمى الذى قامت به النساء عن شخصيات مأخوذة من التاريخ الأدبى فى الفترة بعد القرن السادس عشر ، ومن الأساطير القديمة ، ومن الفن الشعبى والحكايات الأسطورية ومن التراث اليهودى ـ المسيحى بصفة عامة ، فإن مايثير انتباهنا هو ما يبدو كعدم اكتراث بالتراث الأدبى الآرثورى (نسبة إلى الملك آرثر) ، وإن كان هناك بطبيعة الحال اهتمام بقصة الحب الآرثورية وهو اهتمام مازال قوياً بصفة عامة فى العالم الأنجلو ـ ساكسونى إلى الحد الذى تجد فيه باستمرار طبعات جديدة للنصوص المعروفة ، وإعادة كتابة العديد من الحكايات المتعلقة بالقصة الآرثورية فى شكل روائى أو سينمائى ، كما نجد العديد من الهيئات الدولية والدوريات والمؤتمرات تكرس وقتها لدراسة تاريخ هذه الحكايات وتطورها ، ولكن الشخصيات المركبة الغامضة مثل شخصية مورجاوس Morgawse أو نيمو Ni-mue أو إيزولت Iseult أو جوينيفير Guinevere لم تجد بعد اهتماماً من قبل الكاتبات أو الناقدات النسائيات يماثل الاهتمام بجين آير أو الكترا أو جوديث أو سالومى ، وهذا قصور له دلالته ، خاصة بالنظر فى الطريقة التى صور بها الأدباء من العصور المختلفة هذه الشخصيات .

إن صور مارجاوس و نيمو (التى تعرف أيضاً باسم نيميان أو فيفيان) وإيزولت وجوينيفير تظهر مراراً وتكراراً بأشكال مختلفة وإن كانت تظهر عامة كنموذج سلبى ، فمارجاوس ملكة جزر الأوركينز هى الأخت غير الشقيقة لآرثر ولقد صورها مالورى Mallory مثلما صورها آخرون غيره كامرأة لها علاقة آثمة بأخيها تؤدى إلى ميلاد

موردرد Mordred وهو الرجل الذى سيقوم بهدم كل قيم الدائرة المستديرة ، ومثل كلايتنمنسترا فهى تقتل على يد واحد من أبنائها الذى يعتبرها قد اقترفت الفحشاء ، وكثيرا ما تصور كساحرة وفى بعض روايات القرن العشرين التى تتناول قصة أرثر نجدها تمثل قوى الشر ، فهى تظهر كملكة الهواء والظلمات فى رواية ت.هـ. وايت T.H.White **ملك الماضى والمستقبل** ، كما تبدو كساحرة جميلة تتصل بقوى الظلام فى ثلاثية جيليان برادشو Gillian Bradshaw **مشيًا على الرياح الطويلة**.(٩)

ونيمو هى أيضا ساحرة ، ومثل مارجاوس فهى تخطط لإسقاط قوى الخير ، ونيمو تقوم بإغراء ساحر أرثر المخلص - ميرلين - على الوقوع فى غرامها ، وعندما تحصل منه على أسرار السحر تستخدم هذا السحر لكى تأسره ، ويصفها تنيسون الذى يسميها فيفيان بأنها امرأة ثعبانية "حية متجمدة " تحبس الرجل العجوز فى شجرة جوفاء إلى الأبد حيث يصبح "مفقودًا بالنسبة للحياة والتعامل والاسم والشهرة "(١٠).

وتنتمى إيزولت وجوينيفير إلى فئة مختلفة ، تلك الفئة هى فئة الزوجات اللاتى يَخُن ولكنهن بالرغم من ذلك يبقين عاشقات مخلصات حتى الموت ، وتناول شخصية إيزولت فى الأدب كان يميل إلى التوافق و الاتساق ، وربما كان ذلك بسبب البداية غير المقصودة لقصة الحب بين إيزولت وتريستان عندما يحتسيان عن طريق الخطأ مشروب الحب السحرى الذى كان قد أعد لزوجها الجديد ، وهذه القصة تصور إيزولت كفريسة بريئة للحب ، أما تناول قصة جوينيفير فلقد كانت أكثر تنوعًا ، ويمكن القول إن اختلاف مقدار التعاطف معها من جانب أدباء كثيرين يعكس تحولاً فى الموقف نحو شخصية امرأة تسعى لكى تحدد مصيرها بيدها .

ويشير نوريس ج. ليسى Norris J. Lacy وجيفرى أش Geoffrey Ashe اللذان قاما بعمل **القاموس الأرثورى** إلى أن الكثير من المادة الآرثورية وخاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسائية تعود إلى أصول كلتية وإلى عصور ما قبل المسيحية:

لقد اقترح (كما اقترح أيضًا بطريقة أكثر قوة فى حالة جوينيفير) أن رواة هذه الحكايات كانوا يتعاملون مع التراث الكلتى فيما يختص بمفهوم الملكة ، وهو مفهوم كان قد فقد معناه فى العصور الوسطى ، فالملكة الكلتية كانت ندة لزوجها وفى كثير من الأحيان متفوقة عليه ، وكانت قادرة على اتخاذ عشاق مثلما كان الملك يتخذ عشيقات ،وعندما تنتقل هذه القصة من زمانها الأصلى

إلى العصور الوسطى وإلى مجتمع تسوده فكرة واجبات الزوجة تصبح قصة مختلفة تماماً ، كما تصبح إيزولت نظرياً شخصية "سيئة"[١١] .

و«أنشودة أنرجين» Song of Anergin تعكس أهمية "الإلهة الأم " فى الثقافة الأيرلندية القديمة :

أنا الرحم :فى كل دغل

أنا الشعلة :على كل تل

أنا الملكة : فى كل خلية

أنا الدرع :لكل رأس

أنا القبر :لكل أمل [١٢].

لقد كانت للإلهة الأم ـ الإلهة الثلاثية التى تمثل دورة الميلاد والإخصاب والموت ـ ثلاثة وجوه : الفتاة والأم والعجوز الشمطاء ، هذه النماذج الرمزية الثلاثة تتكرر خلال الحكايات الآرثورية على هيئة شخصيات مختلفة ، ولكن قوة الإلهة تتغير بطريقة واضحة بتحول التراث الشفهى قبل المسيحى إلى أشكال أدبية ، ولقد أظهرت الدراسات النسائية المتعاقبة عن المجتمعات الأموية الأولى كيف أن التحول نحو النظام الأبوى اتسم بتغير فى تصوير الآلهة النساء ، فمن صورة الإلهة القادرة على كل شيء التى تتحكم فى الدخول إلى هذا العالم والخروج منه فإننا ننتهى إلى سلسلة من الساحرات الشريرات والملكات الفاسقات والزوجات الفاسدات والعاشقات القاسيات ، ولقد أوضحت مارى كوندرن Mary Condrenأن إعطاء مكانة متدنية لنماذج الإلهات الأيرلنديات اللاتى كن يستمتعن بالقوة ارتبط بالتصور اليهودى ـ المسيحى للمرأة كمسئولة عن سقوط آدم ومعه الإنسانية .

إن الحكايات الآرثورية ظهرت فى عالم يمجد القيم الحربية كما أن المنضدة المستديرة كانت تمثل النموذج المثالى للفروسية ، وتوضح كوندرن أن "الأم العظيمة " احتلت مكانة هامشية فى هذا المجتمع :

لم تعد الأمومة منبعًا للقوة بل مصدر إعاقة ، فهى تمنع نوعًا من المشاركة أو التمثيل فى الثقافة المرموقة للمحاربين ... لقد تحطمت الإلهة الثلاثية أشلاءً إلى الأبد بصورها الحلزونية التى تمثل الحياة والموت ودورة العودة الأبدية ، إن غموض العناصر المركبة للديانات ذات المركز الأموى وتكاملها والتى تمثلها

الحية /الإلهة التى تأخذ شكلاً ثلاثيا حلزونياً سيتم التغلب عليها واستبدالها فى النهاية بعلامة الصليب ... لقد احتفظت القصة الأيرلندية بالطبيعة الحقيقية لهذا الحدث : قتل الأم الذى يقع فى قلب الثقافة الأبوية ، والسقوط إلى الزمان والمكان الأبوى مما يؤدى إلى نتائج هدامة بالنسبة لأطفال حواء المطرودين من الجنة (١٣) .

إن تدمير الأم هو رمز من الرموز البارزة مثله فى ذلك مثل الأساطير اليونانية التى تسجل صورة أخرى من صور التحول من المجتمع الأموى إلى المجتمع الأبوى ، فكلايتنمنسترا ومارجاوس تصوران كأنهما مجردتان من الشرف وجالبتان للعار ، ومن ثم تقتلان على أيادى أبنائهما ، ويوصف أرثر بصفة مستمرة كإبن أوثر بندراجون Uther Pendragon حيث أن لسلالته الأبوية أهمية قصوى ، وأرثر بوصفه البطل البريطانى العظيم يجسد كل فضائل القوة الحربية التى تتحد مع الحكمة والنبل والشرف ، وليس لديه من نقائص سوى نقيصة فتاكة ألا وهى زوجته جوينيفير .

ويحتوى **تاريخ ملوك بريطانيا** (١١٣٦ ـ ١١٣٨) الذى كتبه جيفرى من مونماوث Geoffrey of Monmouth على قصة خيانة جوينيفير لآرثر ، وفى الحكاية التى قصها جيفرى توصف جوينفير بأنها حنثت بعهود زواجها وعاشت فى الفحشاء مع موردرد وهو ـ طبقًا لهذه الحكاية ـ ابن أخ لآرثر الذى أعطاه مسئولية حكم المملكة فى خلال غيابه (أرثر) لمحاربة الرومان ، ويعود أرثر ويهزم موردرد وتهرب جوينيفير بحياتها وتلجأ إلى دير ، ويتتبع أرثر موردرد ويقتله أخيراً قبل أن يجرح هو ذاته جرحاً مميتًا ، وينقل أرثر إلى جزيرة أفالون ويسلم تاجه إلى ابن عمه دوق كورنول ، وطبقًا لجيفرى كان التاريخ هو سنة (٥٤٢) ميلادية .

إن المكونات الأساسية لشخصية أرثر الحاكم المثالى الذى لا يقف فى طريقه سوى خيانة زوجته كانت موجودة فى المراحل الأولى لتطور المادة القصصية الآرثورية ، ومع التحول من الملحمة إلى القصص الخيالية ، ومع إرساء دعائم تقاليد الحب العذرى بما ينطوى عليه من تصوير مثالى للمرأة الفاضلة ، حدث أيضًا تحول فى تناول موضوع خيانة جوينيفير ، وعندما جاء كريتيان دى تروى Chrétien de Troyes ليكتب قصصه الخيالية كان أهم تغير حدث للقصة هو إضافة عاشق مثالى وهو الفارس السير لانسلوت بطل **فارس العربة** (١١٧٩) .

ويصور كريتيان لانسلوت بالطريقة الكلاسيكية المتبعة أنئذ فى تصوير الحب العذرى ، جاعلاً منه الخادم المخلص لسيدته جوينيفير التى يخاطر بالآلام والتحقير لكى ينقذها عندما يختطفها ميليجونت الشرير ، كما يقدم كريتيان صورة محببة لآرثر الذى لا يظهر مطلقًا بصورة الزوج المخدوع ولكن كمثال للكرم ونبل الأخلاق ، والتوتر الموجود فى هذا المنظور الثنائى يخلق فى القارئ أحاسيس متباينة : فمن ناحية نجد أن الحب بين لانسلوت وجوينيفير يكتسب صبغة مثالية ونبيلة ، ومن ناحية أخرى فإن آرثر يمثل الزوج الذى أسيئ إليه وإن كان يستمر على ولائه لصديقه وزوجته بدون تردد ، إن شخصية جوينيفير التى خلقها كريتيان هى رمز أكثر منها شخصية إنسانية ، فهى هدف لعشق الآخرين ولهذا فهى لاتؤثر فى مجرى الأمور بقدر ما تتلقى التأثير من الآخرين .

إن تطور صورة جوينيفير كعاشقة تقع فى براثن حب رجلين على درجة واحدة من النبل جاء تدريجيا ، وإن لم تكن كل صورها تتبع نسقا واحدا بأى حال من الأحوال ، ومن الملاحظ أن كريستين دى بيزان Christine de Pizan لا تضم جوينيفير فى كتاب «**مدينة السيدات**» (١٤٠٥) ، فهناك ذكر لإيزولت التى تقدم كمثال للمرأة التى أحبت بكل قلبها وفقدت حياتها من أجل هذا الحب ، أما جوينيفير فليس لها ذكر على الإطلاق ، ويشير دانتى إشارة صريحة إلى دمغ جوينيفير أخلاقيًا عندما تعترف فرانشيسكا أن علاقتها الآثمة بزوج أختها باولو قد بدأت فى اليوم الذى قرءآ فيه حكاية جاليتو عن غرام لانسلوت وجوينيفير ، وفى الوقت الذى تتطور فيه قصة غرامهما فإن قصة جوينيفير تكتسب أهمية أكبر فى حكاية انهيار المنضدة المستديرة .

إن إحدى المكونات الأساسية للحكايات الآرثورية هى خلق نظام للفروسية يتسم بالكمال ، وآرثر بصفته الحاكم الذى اختاره الإله يخلق نظامًا جديدًا للفرسان يقضى بأن يجلسوا جميعا سواسية حول المنضدة المستديرة ، ويبدأ الفرسان رحلاتهم من قصر آرثر ويقومون بأعمال حربية خارقة باسم الخير وأخيرًا - وبينما ازدادت أهمية رمز الكأس المقدس - كانوا يقومون بالبحث عن النور الإلهى ، ولم يكن يسمح بنظرة خاطفة للكأس المقدس إلا لهؤلاء الذين يتمتعون بنقاء السريرة ، ولقد كان من نتيجة هذا التركيز على فكرة النقاء الرجولى أن سلط الضوء على وجود العديد من القصص عن الدنس الأنثوى ، وفى الوقت الذى تحول فيه التعبد فى محراب امرأة مثالية إلى تقديس لكأس غامض يحتوى على دم المسيح فإن عيوب المرأة ونقائصها أصبحت فى

دائرة الضوء ، ويتخذ موضوع خيانة جوينيفير بعداً مخيفاً ومهماً ، وتصبح كبشاً للفداء ورمزاً لتدهور النظام الرجولى المثالى المتمثل فى المنضدة المستديرة ، وحيث إن جوينيفير تفشل فى أن تسمو إلى توقعات سيدها أرثر فهى تجلب الكارثة لكليهما ، وفكرة الحب المكتوب عليه بالفشل والتى تسيطر على حكاية تريستان وإيزولت تختلف فى تصويرها عن قصة لانسلوت وجوينيفير ، فبينما تصور القصة إيزولت كامرأة لم تشعر بعاطفة الحب نحو أى رجل سوى تريستان ، وبالإمكان النظر إليها لهذا السبب كعاشقة حقيقية على الرغم من عهد الزواج الذى أخذته على نفسها ، فإن جوينيفير تبدأ حياتها بداية سليمة كزوجة لأنبل رجل فى العالم المسيحى ولكن اللعنة تصيبه بسبب عدم قدرتها على التحكم فى عاطفتها نحو لانسلوت، ولهذا فإن جوينيفير تصبح قوة عاطفية خطرة فى كثير من القصص الخيالية كما تصبح رمزاً للتفكك والتدهور ، ومثل حواء تصبح مسئولة عن سقوط الإنسان .

لقد استمرت شعبية الحكايات الأرثورية عدة قرون خلال العصور الوسطى ويمكن القول بأن سلسلة الحكايات الآرثورية - أو مادة بريطانيا كما يطلق عليها أحياناً - تشغل مكانة موازية لسلسلة الحكايات الخيالية الأوروبية العظيمة الأخرى مثل سلسلة حكايات النيبلونجن الجيرمانية والحكايات الشمالية القديمة ومادة فرنسا أو حكايات عن صولات شارلمان وفرسانه وجولاتهم ، وحكايات عن أساطير طروادة و الإسكندر وإينياس ، ولقد كتب سير توماس مالورى Sir Thomas Malory **موت أرثر** فى نهاية القرن الخامس عشر فى نفس وقت ظهور الطباعة وطبعها كاكستون فى عام (١٤٨٥) ، وهو نفس العام الذى شهد بداية العصر التيودرى بارتقاء هنرى السابع العرش .

وتعتمد ملحمة مالورى على عدد من النسخ الإنجليزية والفرنسية لهذه القصة وإن كان يشير باستمرار وبمزاح ساخر فى كثير من الأحيان إلى أهمية "الكتاب الفرنسى" الذى يصر أنه المنبع الذى استقى منه قصته التى تدور حول ارتقاء أرثر - مؤسس المنضدة المستديرة - إلى العرش ، وحول صولات وجولات العديدين من الفرسان ، ويولى اهتماما خاصا لتريستان ولانسلوت وجاوين ، وفى قصة مالورى فإن فارس الكأس المقدس هو جالاهاد ابن لانسلوت وإلين التى تخدعه عن طريق إقناعه أنه يمارس الحب مع سيدته الحقيقية جوينيفير ، ويوصف الغرام بين لانسلوت وجوينيفير كحقيقة واقعة فى مستهل الكتاب السادس :

وهو {سيرلانسلوت} أول فارس يذكره الكتاب الفرنسى بعد وصول الملك أرثر من روما ، ولقد كانت الملكة جوينيفير تفضله على كل الفرسان الآخرين وفى

الواقع كان هو مغرم بالملكة أكثر من أى امرأة أخرى قابلها فى حياته ، ومن أجلها قام بالعديد من الأعمال الجليلة وأنقذها من النار بشهامته النبيلة(١٤).

وطبقًا لتصور مالورى فإن جوينيفير ذات شخصية إيجابية فهى تأمر إلين بقوة أن تترك لانسلوت وشأنه فى مشهد تنافسى أصبح عنصرًا أساسيًا من عناصر المسلسلات التليفزيونية السطحية فى أيامنا هذه ، كما تقوم بإرسال الرحالة سير بديفير فى رحلة إلى روما بحثا عن التوبة لأنه قتل زوجته بقطع رأسها عندما وضعت نفسها تحت حماية لانسلوت ، إن عالم مالورى هو عالم يتسم بالعنف ، وعلى الرغم من أن الفتيات الواقعات فى مأزق يتم إنقاذهن ، إلا أنهن يتعرضن أيضًا إلى الاغتصاب وإلى أشكال أخرى من العنف ، لقد كتب مالورى هذه القصة إبان «حروب الزهور» ولقد قادته قصته العنيفة إلى أن يسجن بتهمة قيامه بالاعتداء المسلح وقطع الطرق والاغتصاب ، لقد استقى مالورى مادته من الحكايات الرومانسية الخيالية التى أنتجتها أخلاقيات الحب العذرى وتقاليده ، ولكن معالجته لهذه المادة توضح أنه رجل ينتمى إلى عصر مختلف تمامًا ، ومما له دلالته أن جوينيفير ليست مدانة بوصفها امرأة خائنة ولكنها تصور كممثلة للحب الحقيقى :

ولكن الرجال الآن لا يستطيعون الحب سبع ليال ولكنهم يحصلون على رغباتهم فعندما تتحقق رغباتهم بسرعة فإن حرارة الحب تقل .. ولهذا فإننى أشبه الحب الآن بالصيف والشتاء فكما أن أحدهما حار والآخر بارد فهكذا الحال مع الحب الآن ، ولهذا فإننى أقول لكم أيها العاشقين أن تتذكروا شهر مايو كما تذكرته الملكة جوينيفير التى أشير إليها باختصار هنا ، فلقد كانت أثناء حياتها عاشقة مخلصة ولذا جاءت نهايتها سعيدة (١٥).

وما يرويه مالورى عن الخطة التى دبرت ضد لانسلوت وجوينيفير وعن اكتشاف وجوده فى مخدعها واضطرار آرثر رغما عنه إلى الحكم عليها بالموت ـ هو أساس معظم الأشكال التى تتخذها هذه الحكاية فى روايات القرن العشرين ، وآرثر محجم عن التصرف بهذه الطريقة إلا أن بعض فرسانه يرغمونه على ذلك وخاصة أبناء مارجاوس ، ويستقى مالورى مادته من "المصدر " الفرنسى ولكنه يصور المأزق الذى يجد آرثر نفسه فيه بكلمات مقتضبة : "فكما يقول الكتاب الفرنسى فإن الملك كان

يبغض أن تكون هناك جلبة حول سير لانسلوت ومليكته و كانت لديه فكرة ولكنه لم يكن على استعداد للإصغاء لها ، حيث إن لانسلوت عمل الكثير من أجله ومن أجل الملكة ، ولتفكر كيفما شئت ولكن الملك كان يحبه حبا جمًا [١٦].

ويستخدم ت.هـ. وايت ملامح شخصية أرثر (كما رسمها مالورى) ، فتظهر صورته كرجل طيب يصبح فريسة للواقع المأساوى لوقوع زوجته فى غرام أفضل صديق له ، ولو استخدمنا مفردات الرواية الرومانسية الشعبية لوجدنا أن وايت يصور أرثر وهو "يعمل الفكر" خلال محادثة تبدو تافهة فى سطحها ولكنها مفعمة بالمعانى الدفينة :

وبدأ لانسلوت فى الضحك ، وانفكت على ما يبدو أخر خيوط التوتر .

وسأله: "هل يمكنك أن تتزوج من امرأة تلاحقك ببلطة ؟"

فتفكر الملك مليًا قبل أن يجيب . وفى النهاية قال :" لا يمكن أن أفعل ذلك حيث إننى متزوج فعلاً ".

فقال لانسلوت : "من جوين ؟

كان ذلك غريبا ، لقد بدءا حديثهما على ما يبدو بمعانٍ مختلفة تمامًا عن الكلمات التى استعملاها ، كان ذلك أشبه بالنمل الذى يتحدث من خلال هوائياته .

فقال الملك معارضا : " من الملكة جوينيفير" .

فقالت الملكة :"أو من جينى ؟"

فوافقها ولكن بعد برهة طويلة :"نعم .. أو من جينى "[١٧] .

إن استخدام أسماء التدليل فى هذا الحوار له مغزى كبير ، فجوينيفير هى "جوين " بالنسبة لأرثر ولكنها "جينى" بالنسبة للانسلوت ، فهى موجودة بطريقة مختلفة لكل منهما ولذلك فإن تسميتها تختلف تبعا لذلك ، فعندما يستخدم لانسلوت اسم التدليل الذى يستعمله أرثر "جوين" يصححه أرثر ويذكره بلقبها الكامل ، عندها تعارضه جوينيفير وتشير إلى نفسها باسم التدليل الذى يستخدمه لانسلوت ، وبهذه الطريقة يمكننا إدراك أليات هذا الثلاثى بوضوح ورؤية مصيدة الغرام والصداقة التى يقع فيها الثلاثة بما يحملونه من مشاعر ولاء متصارعة .

ومالورى يصور آرثر كرجل طيب الجوهر ، كرجل لا يتخلى مطلقا عن نبل أخلاقه ، وفى رواية وايت التى تتتبع قصة آرثر من طفولة سحرية إلى شيخوخة مفعمة بخيبة الأمل يكون آرثر فى مركز الاهتمام ، فهو الشخصية التى تدعو القارئ إلى أن يتعاطف ويتفق معها ، ومع ذلك فآرثر (كما صوره كل من مالورى ووايت) هو حاكم مثالى وفى الوقت ذاته إنسان عادى ، ولكن علاقته بزوجته هى التى توفر البعد الإنسانى للقصة وإمكانات تطوره ، وعلى الرغم من أن كلا العملين تمت كتابتهما فى ظروف اندلاع حرب (فلقد ظهرت الأجزاء الثلاثة الأولى لرواية **ملك الماضى والمستقبل** فى ١٩٣٩ ١٩٤٠ و ١٩٤١ بالترتيب) إلا أن أهمية قدرات آرثر الحربية تبدو أقل من مثيلاتها عند فرسانه، وفى كلا النصين يظهر لانسلوت كبطل منشغل برحلات البحث بينما يظهر آرثر كشخصية أكثر تأملاً وتفكيرا ، وفى نهاية رواية وايت يتأمل الملك العجوز فى الانهيار الذى حدث للمنضدة المستديرة ويراه مشابهًا لانهيار إيمانه بكمال البشر :

> إن العمل الذى أعده القدر لكى يقوم به هو أن يقف ضد العنف الذى هو مرض البشرية العقلى ، إن منضدته وفكرته عن الفروسية وكأسه المقدس وولاءه للعدل .. كل هذا البناء كان يعتمد على المقدمة الأولى وهى أن الانسان طيب ومهذب . ولقد بدا له وهو ينظر مرة أخرى إلى حياته الماضية أنه كان يجاهد لكى يقف أمام فيضان .. فيضان العنف الأكبر [١٨].

إن آرثر -كما صوره كل من وايت ومالورى- يأتى إلى نهاية عمره كحاكم لأرض خربة بعد انهيار نظام الفروسية الكامل ، وبعد أن تكون حبيبة عمره وأفضل صديق له مسئولين بطريقة غير مباشرة عن المعركة الأخيرة ، ولكن من المهم أن نلاحظ أن فى كل من الروايتين لا ينحى باللوم لوقوع الكارثة الأخيرة على عاتق جوينيفير ، وإنما نجد أن قصة العاشقين الثلاثة المتورطين فى مثلث من العواطف ومشاعر الوفاء المتصارعة تصبح رمزًا للتفكك لا سببًا له ، وفضلا عن ذلك فمالورى ووايت يؤكدان على الحزن الكبير الموجود داخل قلب زواج آرثر وهو أن جوينيفير لم تنجب .

والكأس السحرى القادر على إعادة من هم على حافة الموت إلى الحياة ليست له فائدة بالنسبة لآرثر ، فمملكة آرثر تعانى من التفتت والانهيار بدون طفل يرث الملك بعده، ومن الجدير بالذكر بالطبع أن قضية وجود وريث للعرش كانت من أكثر القضايا أهمية فى القرنين الخامس والسادس عشر حيث إنها كانت تضمن استمرارية النظام وثباته ، ولقد مكن موت ريتشارد الثالث فى عام (١٤٨٥) بيت تيودر من الوصول إلى التاج ، ومما له دلالة كبيرة أن هنرى السابع أطلق اسم آرثر على أول مولود له تبجيلاً

لذلك الملك الأسطورى الذى يصفه مالورى بقوله : "إنه سوف يأتى مرات ومرات أخرى . سوف يأتى ليفوز بالصليب المقدس " ، لقد كان من نتائج موت أرثر المبكر أن أصبح هنرى الثامن ملكاً واستمرت مشكلة الوريث تحتل اهتمامًا كبيرا خلال فترة حكمه وحكم أولاده الثلاثة : إدوارد السادس ومارى وإليزابث الأولى .

ويناقش ستيفن جرينبلاط Stephen Greeenblatt فى كتابه : **حول تعلم إطلاق اللعنات:مقالات عن بدايات الثقافة الحديثة** المبادئ الأساسية لمدرسة "التاريخية الجديدة" ويقول إن التاريخية الجديدة تعنى النظر إلى النصوص الأدبية بطريقة تساعد بقدر المستطاع على استعادة الظروف التى أحاطت بإنتاج هذه النصوص واستقبالها لدى القراء ثم تحليل العلاقة بين هذه الظروف وظروف الناقد ، فالتاريخية الجديدة هى إذن منهجية مقارنة ، ولكنها عملية مقارنة تتم عبر الحدود الزمنية وليس عبر الحدود الجغرافية ، فالدراسة التى قام بها وايت لمالورى ككاتب وكإنسان ، ومحاولته لبناء جسر يربط بين اليأس الذى عانى منه خلال أوائل سنوات الحرب العالمية الثانية وبين عالم العنف فى نهاية القرن الخامس عشر هى أيضا عمليات مقارنة ، ومثل النقاد الذين ناقش جرينبلاط أعمالهم حاول وايت فهم "الظروف المتشابكة ليس كخلفية ثابتة سابقة التجهيز توضع أمامها النصوص الأدبية ولكن كشبكة سميكة من القوى المتنامية والتى تتناقض فى أوقات كثيرة بعضها مع البعض "(١٩).

وعلى الرغم من التسمية الرمزية التى اختارها هنرى السابع لابنه ، فإن ظهور عصر النهضة الإنجليزية شهد تدهوراً فى المادة القصصية الآرثورية ، ولقد تجاهل شكسبير الموضوعات الآرثورية على الرغم من اعتماده فى موضوعات مسرحياته على أنواع شتى من المصادر ، كما استبعد روجر أشام Roger Ascham العالم صاحب النزعة الإنسانية الذى تولى مهمة تعليم الملكة إليزابث فى صغرها - عمل مالورى بتحقير واستهانة :

> فى زمن أجدادنا عندما كانت البابوية (الكاثوليكية) مثل بحيرة آسنة تغطى انجلترا كلها وتغمرها ، لم يكن هناك العديد من الكتب التى يمكن قراءتها بلغتنا عدا حفنة كتب عن الفروسية تقرأ كما قالوا للمتعة وضياع الوقت ، وكما يروى البعض كان يكتبها رهبان عاطلون فى الأديرة أو كهنة عابثون ، **وموت أرثر** هو واحد من هذه الكتب ، والمتعة فى قراءة هذا الكتاب تتركز فى نقطتين اثنتين: فى القتل العلنى وفى المجون الفاجر ، وفى هذا الكتاب نجد أن أنبل الفرسان هم

أولئك الذين يقتلون أكبر عدد ممكن بدون أى سبب أو خلاف أو أولئك الذين يقترفون أكبر الفواحش بمكر ودهاء كما فعل سير لانسلوت مع زوجة سيده الملك آرثر ، وكما فعل تريسترام مع زوجة عمه الملك مارك ، وكما فعل سير لامروك مع زوجة الملك لوط والتى كانت عمته ، وهذه الأعمال مادة يمكن أن تضحك الحكماء أو أن تمتع الشرفاء ولكننى أعرف متى استبعد انجيل الرب من البلاط واستقبل «موت آرثر» فى غرفة نوم الأمير(٢٠).

وتعكس شكوى آشام من الفجور فى قصص آرثر وفرسانه اهتماما مشتركا للنزعة الإنسانية الليبرالية، حيث إن الزواج المستقر كان يعكس استقرار الدولة وتقول كاثرين بلزى Catherine Belsey:

فى أوائل القرن السادس عشر .. كان من نتيجة انتشار الخطاب الإنسانى الإنجليزى أن ظهرت تعريفات جديدة للحكم الجيد سواء فى الدولة أو فى الأسرة ... والفرد الإنسان .. يستمال بالإقناع وليس بالقسر وأن التعليم السليم (القائم على الإقتناع) ربما كان كافيا لضمان تشكيل إنسان ناضج يتسم بالعقلانية والفضيلة .(٢١).

ومن السهل أن ندرك من هذا السياق السبب الذى جعل من المادة الآرثورية ليس فقط مادة بلا جدوى تعليمى ولكنها أيضًا خطيرة بفساد أخلاقياتها ، وآشام لا يناقش بناء نظام الفروسية ولا البحث عن الكأس المقدس فكلاهما لم يكن لهما صدى واسع فى النظام العالمى الجديد فى القرن السادس عشر ، وبدلاً من ذلك فهو يبرز وحشية شخصيات مالورى وتجاوزاتهم الجنسية ، وفوقًا عن كل ذلك موضوع الخيانة الزوجية والذى لا يغيب عن العيان قط.

لقد حدث تدهور فى المادة الآرثورية الى الدرجة التى جعلتها تختفى تقريبا لقرون عديدة ، ولكن قطعا متناثرة منها بدأت فى الظهور فى نهاية القرن الثامن عشر، و لم يحدث إلا فى منتصف القرن التاسع عشر أن الأدباء والفنانين توجهوا مرة أخرى إلى موضوع آرثر لاستلهامه ، إن ما فعلوه بهذا الموضوع والطريقة التى أعادوا بها سرد هذه القصة تفضح بعض التناقضات الموجودة فى قلب المجتمع الفيكتورى ، وهى تناقضات كثيراً ما ناقشها النقاد : التناقض بين صور الطفولة المثالية وانتشار بغاء

الأطفال ، بين صورة المرأة "كملاك البيت" وعدد الكتاب الذين سيطرت عليهم فكرة خيانة المرأة، بين صورة إنجلترا كمركز لتوليد الطاقة فى العالم كله وبين الظروف الاجتماعية المخيفة التى يعيش فى ظلها العمال الكادحون فى مركز الطاقة هذا ذاته ، وبين نموذج المثالية الإنجليزية الذى ينمو فى ظروف من العنصرية المعلنة ومن كراهية كل ما هو أجنبى .

وهناك نصان بالذات يستحقان أن ننظر فيهما بوصفهما يمثلان التوتر الذى أحدثته هذه التناقضات فى الطريقة التى تم بها تناول المادة الآرثورية وهما : **صورالملك** لتنيسون **ودفاع عن جوينيفير** لوليام موريس .

تتكون قصيدة تنيسون من اثنى عشر كتاباً أتم كتابتها عام (١٨٦٩) على الرغم من أنه بدأ فى كتابة القصائد الآرثورية فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، وكان كتاب مالورى **موت آرثر**قد أعيد طبعه عام (١٨١٦) وعام (١٨١٧) وكان واسع الانتشار ، ويعتمد تنيسون فى معظم عمله على مالورى ولكن مع وجود اختلافات مهمة ، فآرثر كما صوره تنيسون هو شخصية مثالية ولكنه يفتقر إلى المشاعر الحسية ، ويفتتح تنيسون الكتاب الأول وعنوانه **وصول آرثر** بأربعة أبيات يصف فيها جمال جوينيفير : "لقد كانت أروع المخلوقات على وجه الأرض" ويصف فيها حب أبيها الجارف لها[٢٢].

وتتتبع بقية الكتب التدهور البطئ للمثالية فى الوقت الذى يقع فيه آرثر فريسة للصراع بين الجسد والروح ، وفى «بالين وبالان» (الكتاب الخامس) يأتى ذكر الكأس المقدس لأول مرة ويبدأ الفرسان رحلتهم "لاكتشاف ما يعنيه آرثر باللياقة والرجولة والفروسية" .

وبعد هذا الاكتشاف مباشرة يسمع بالين بمحض الصدفة صوت لانسلوت وجوينيفير وهما فى الحديقة ، وبهذا تبذر بذور الشك ، ويقول سير جارلون أن "زوجة آرثر الجميلة تخفى سراً مخجلاً» وهذه هى أول إشارة واضحة لخيانة جوينيفير والتى تؤكدها الساحرة فيفيان ، ويتناول الكتاب التالى قصة تدمير فيفيان لميرلين ، ونجد فى أول بيت نذيراً للسوء : "العاصفة كانت على الأبواب ولكن الرياح كانت ما تزال ساكنة".

ويصور الكتاب السابع ذروة الحب بين لانسلوت وجوينيفير ، وبينما تموت إلين - منافسة جوينيفير البريئة - من أجل حبها لرجل لن يبادلها ذلك الحب ، يعلن والدها

المفجوع الحقيقة التى أشير إليها ولكن لم يصرح بها من قبل :

هذا ما أعرفه ، ويعرفه الجميع ،

هو يحب الملكة فى جرأة مخزية

وهى تبادله الحب فى جرأة مخزية

لو كان ذاك هو الرقى ، فما هى يا ترى الوضاعة ؟

إن الفكرة الرئيسية عن "الخزى أو العار" تعود مرة أخيرة فى الكتاب الحادى عشر وعنوانه **جوينيفير** ويركز هذا الكتاب قبل الأخير على جوينيفير الهاربة بعد فرارها إلى الدير هربا من "مادرد "وويلات الحرب ، ويصورها تنيسون كامرأة يمزقها الحزن والشعور بالذنب فترفض حتى الكشف عن اسمها ، وفى مشهد من المشاهد الفيكتورية الميلودرامية تتحدث جوينيفير إلى راهبة تحت الاختبار ، وتعطيها هذه الراهبة تصورها عما جرى فى البلاط الملكى من أحداث مشيرة طوال الوقت إلى جوينفير باسم "الملكة الشريرة" و"المرأة التى أدت خيانتها /إلى الاضطراب فى المنضدة المستديرة" و"الملكة الخاطئة"، وأخيراً وبعد أن تفقد جوينيفير السيطرة على رباطة جاشها تبعد هذه الراهبة عنها ثم تستمتع بفترة قصيرة من الذكريات يصل خلالها تنيسون إلى أقرب ما يكون من الفهم لشخصيتها ، فهى تتذكر اللحظة التى رأت فيها آرثر لأول مرة كعروسه :

وبدون أن تشعر جالت فى الماضى،

جاءت إلى تلك النقطة عندما رأت الملك لأول مرة

يمتطى جواده نحوها قادما من المدينة ،

تنهدت لتجد رحلتها انتهت ، فنظرت إليه،

بدا لها بارداً ، شامخًا ،متمالكًا

وخاليا من العاطفة ، وليس مثله

"ليس مثل حبى لانسلوت"

ويقطع وصول آرثر أحلامها ، وهو يأتى لاتهامها ثم مسامحتها بأسلوب فيكتورى مألوف :

وبينما ارتمت عند قدميه

شعرت بأنفاس الملك تجوب على عنقها ،

وفى الظلمة فوق رأسها المنحنى

رأت يديه وهما تباركانها .

وبعد أن تدرك جوينفيير بعد فوات الأوان أن واجبها كان أن تحب "من هو أكثر سموًا وشموخًا " فهى تضع ما تبقى من حياتها بين يدى الله وتظل فى الدير ، ويعود الكتاب الأخير وعنوانه "موت آرثر " إلى مالورى ليحكى نهاية الملك البطل .

إن ما يجعل تصوير تنيسون لجوينيفير مثيرا هو تعبيره عن الاضطرابات التى تعتمل داخلها ، فهى تعشق وتعاقب على هذا العشق ، ولكن المفردات المستخدمة لوصف هذا الحب تعتمد على كلمات مثل "الخطأ "و "الخطيئة" و"العار" ، فهذا ليس حبًا شريفا مشرفا ولكنه حب سرى مذنب ، وفى مواجهتها الأخيرة مع آرثر يظهر هو بصورة النبيل المتسامح الذى ما يزال قادرًا على التصريح بأنه يعشق "لحمها الفاسد" ، ويأتى الصراع بين افتتان تنيسون الواضح بجمال جوينيفير الجسدى وبهيئتها التى تبدو عليها دائمًا خلال الكتب الإثنى عشر كممثلة للحب الجارف ولفصل الربيع وبين محاولاته لتبرير فعلتها عن طريق تصويره لآرثر كإنسان بارد مقارنة بالعاشق لانسلوت .

لقد أهدى تنيسون صور الملك لذكرى الأمير ألبرت زوج الملكة فيكتوريا الذى كان قد توفى عام ١٨٦١ ، ويحثها الكاتب ألا تغالى فى الحزن ويعدها بأنها ستلقى زوجها فى الدار الآخرة ، وفيكتوريا على يقين من هذا اللقاء :

فليأت حبه ـ الذى لاتراه العين

ولكن يحسه القلب ـ لكى يظلل عليك

وليكتنفك حب كل أولادك

وليقدسك حب كل بناتك

وليواسيك حب كل شعبك

حتى يأخذك حب الإله إلى جانبه ثانية !

ولكن جوينيفير ليست على نفس الدرجة من اليقين وإن كان آرثر يعدها بأنها لو جعلت روحها نقية صافية واعتمدت على المسيح :

فى عالم الآخرة حيث النقاء

ربما التقينا أمام الله

عندها ستقفزين نحوى وتطالبين بى

وتعرفين أننى زوجك ـ وأننى لست روحا وضيعة،

ولست لانسلوت أو غيره

إن قصيدة «تنيسون» تنعى ما آلت إليه الأحوال فى إنجلترا ، تنعى البلاد التى وصفها فى نهاية الخطاب الموجه إلى الملكة بأنها "جزيرة من الدرجة الثالثة شبه غارقة فى بحارها ". وتعطى المادة الآرثورية لتنيسون وسيلة ليكتشف بها حالة عصره كما يوضح المفتتح والخاتمة ، ولكن ما يلفت نظرنا عندما نقرأ قصيدة تنيسون الآن هو التناول الغامض للميول الجنسية لدى المرأة ، فجوينيفير متأججة العاطفة على النقيض من روحانية آرثر الباردة ولكنها تعاقب بسبب كونها ما وصفت به منذ البداية ، فهى تقف على النقيض من فكرة الواجب وتتحدى قوانين "إمبراطورية المحيطات ببيوتها اللا نهائية /دائمًا توسع من حدود انجلترا " ومثلها مثل مئات من نساء بلا أسماء سجلت حالتهن فرانسواز باريت ديكروك Francoise Barret _ Ducrocq فى **الحب فى عصر فيكتوريا** فهى الخاسرة فى النهاية[٢٣].

لقد كان **دفاع عن جوينيفير وقصائد أخرى** (١٨٥٨) أول مجلد منشور يضم نماذج من الشعر قبل الروفائيلى ، وفى العام ذاته قام موريس برسم زوجته فى المستقبل جين بيردن على هيئة جوينيفير، و الصورة التى رسمها والقصيدة الدرامية التى كتبها وعنوان مجموعة قصائده كلها خير شاهد على افتتانه بالشخصية الأسطورية للملكة ، ولكن ما فتن موريس على وجه الخصوص هو حسية الملكة وشهوانيتها، فهو يرسم الملكة تشد حزاما حول خصرها وهى على ما يبدو ترتدى ثيابها ، بينما يعزف رجل يرتدى ملابس حمراء على العود وهو مستلق على الفراش فى خلفية حجرتها ، وتنظر هى إلى المنضدة حيث يوجد كتابان ، ومركز الاهتمام فى الصورة هو الفراش الذى يظهر مباشرة خلفها ويملأ معظم إطار الصورة ، والفراش فى حالة من الفوضى العارمة : الملاءات مكرمشة والغطاء المطرز مرمى إلى الخلف ،

وفى المكان الشاغر الذى كان به شخص ما يوجد كلب صغير شبيه بالثعلب لف جسمه ونام ، ولا تترك الصورة أى شك لدينا بأن جوينيفير ترتدى ثيابها بعد مقابلة غرامية مع عشيقها وتؤكد الألوان الحمراء والبرتقالية الصارخة هذا الانطباع ، ويبدو لنا الآن تصوير موريس لزوجته وهى تلعب هذا الدور كنبوءة لا تخلو من الغرابة .

ولقد كتبت القصيدة الطويلة والتى تحمل المجموعة الشعرية عنوانها كقصيدة ثلاثية وهى فى الواقع مناجاة درامية للنفس ، فهى تتناول لحظة محاكمة جوينفير وتسعى لكى تبنى حجج الدفاع عنها ، ومثل قصيدة تنيسون «صور الملك» فإن أول صورة نقابلها هى صورة جوينيفير ، ولكن موريس يصورها كمخلوقة تعانى من الضغوط وتبدو أشبه بالفريسة :

ولأنها تعلم أنهم يودون سماعها
فلقد ألقت بشعرها المبلل من على جبهتها إلى الوراء
واقتربت يدها من فمها وهى تلمس وجنتها [٢٤].

ويمر دفاع جوينيفير بمراحل عدة فهى تبدأ بتقديم صورة عن الحكم الأخير وعن رجل محتضر يضطر إلى الاختيار ويختار خطأ ، ويشير هذا إلى أنها اختارت خطأ بزواجها من آرثر لا من لانسلوت ، ويؤكد هذا استخدامها للثلاثة أسطر المكررة التى تبدأ : "ولكنك أنت أيا سيرجاوين تكذب ".

والمرحلة التالية من دفاعها تدور حول حكايتها عما شعرت به من سعادة عندما قدم لانسلوت إلى بلاط آرثر للمرة الأولى ، وهو حدث يلقى بالضوء على "ذلك الوقت قبل أن يشترينى / اسم آرثر العظيم وحبه القليل " ، وتشير هنا إلى أنها أرغمت على الزواج منه إرغاما ، ومن الأشياء ذات الدلالة أنه بينما يظهر آرثر فى قصيدة تنيسون ظهوراً بينا فهو لا يكاد يظهر فى قصيدة موريس ، وتنتقل المرحلة الثانية إلى روايتها عن القبلة الأولى فى الحديقة وهى حكاية تقوم (ربما بطريقة لا واعية) على قصة دانتى عن باولو وفرانشيسكا «فى الجحيم» (الجزء الخامس) ، وينتهى هذا الاعتراف العلنى بالعشق الجسدى بينهما بأبيات غنائية مرة أخرى ، وبعدها تقوم هى بتغيير الاتجاه .

وتستمر فى دفاعها الآن عن طريق حجج راجحة حول الأنماط التقليدية للسلوك الأنثوى بدءا من الملكة الخائنة التى تتجاهل ضميرها وتدمر كل من يكتشف حقيقتها ، وهذا - كما تقول - هو ما كانت لتفعله لو أنها كانت مذنبة حقيقة ، وتقوم عن عمد

بمخاطبة جاوين مباشرة وبالابتهال إلى صداقته وشفقته محاولة كسبه إلى جانبها عن طريق إثبات جوهرها الطيب ، فتذكره بالدور الحانى الذى لعبته – دومًا – فى البلاط ثم فى النهاية إلى الأدلة ضدها وهى ما وجدوه فى فراشها من بقع دم نزفت من جروح لانسلوت ، وحجتها وجيزة وهى أنه ليس هناك تفسير واحد لوجود هذا الدم ـ "هل هناك أى قانون / يجعل الملكة تقول من أين جاءت بضعة قطرات من الدم إلى غطائها ؟ "

وجوينيفير تشير هنا إلى موضوع من الموضوعات المحظورة ألا وهو موضوع الحيض وهو السمة الأنثوية الفاصلة والمميزة ، وبعدها تنتقل إلى مهاجمة القيم والاستجابات الرجولية التى أدت إلى المعركة داخل غرفة نومها وموت الشخص الذى اتهمه وهو ميلياجرانس:

لأن ميلياجرانس حارب الإله
فلتحاذروا ـ سادتى ـ من أن تشاركوه
فى كل هذه الشرور : ولتمتنعوا عن قول
أى كلمة طائشة ضدى لأننى جميلة
فعيناى الباكيتان
ربما شحذت سيفًا لكى يغرقكم فى دمائكم ،
انظروا كيف يرتفع صدرى
مثل موجات البحر القرمزى بينما أقف هنا .

ويعتمد استجداؤها الأخير على خليط من الوعيد (شخص ما ـ أى لانسلوت ـ سيأتى لكى يدمرهم) ومن الإيمان الفطرى بأن جمالها من القوة بحيث يهزمهم : "هل ستجدون لديكم الجرأة لو نظرتم قليلا إلى جبهتى /أن تقولوا أنه فاسد ووضيع ؟».

ذلك هو سلاحها الأخير وبعدها تتغير وجهة القصيدة مرة أخرى وتصبح نبرة صوت جوينيفير أكثر ترددا ، فتقارن بين سعادتها الماضية مع لانسلوت وشعورها الراهن بالوحدة ، و تعيش مرة أخرى فى اللحظات التى جاء فيها إليها ثم اكتشفهما الآخرون سويا ، وللمرة الثالثة تعيد السطور الثلاثة المنغومة وتنتهى بالشطر "كل ما قلته هو الحقيقة بحق دموع المسيح العزيزة "، و السطور الأخيرة تحكى بواسطة ضمير الغائب بينما تستمع جوينيفير إلى صوت لانسلوت وقد أتى ممتطيا جواده لكى ينقذها .

ويمثل "دفاع جوينيفير" من جوانب كثيرة عملاً نمطياً من أعمال ما قبل الروفائيلية فهو عمل يدرك انتماءه إلى العصور الوسطى، عمل يهدف إلى إثارة الأحاسيس وخلق صورة غنية عن عصر آخر مختلف، وهو عمل نمطى أيضا فى تعامله مع موضوع "المرأة المدمرة" وهى المرأة التى تجتذب الرجال بجمالها نحو الدمار ، وهذه صورة مهيمنة خلال القرن التاسع عشر بأسره كما أوضح علماء كثيرون على شاكلة ماريو براز Mario Praz.[٢٥]

ويبدو أن موريس وزملاءه من عصر ما قبل الروفائيلية كانوا منبهرين بفكرة المرأة الخاطئة ، وعلى الرغم من أنهم قاموا بتقديم الصور المثالية للمرأة فى كتاباتهم وفنونهم ، إلا أنهم خلقوا أيضًا عددًا من صور "المرأة المدمرة " مثل جوينيفير وليليث وهيلين الطروادية وشخصيات أخرى نابعة من الأساطير اليونانية مثل كيركى ، لقد صوروا النساء على هيئة مخلوقات قوية وإن كانت خطيرة ، وتكمن خطورتهن فى جانبهن الجنسى ، و قام روسيتى Rossetti أكثر من موريس بتصوير غانيات و"نساء ساقطات " ، وهذه المفردات الفيكتورية تقف فى حد ذاتها على النقيض من الصورة المثالية للمرأة ككيان ملائكى ، وقصيدة موريس مثال واضح لغموض الموقف الرجولى فى العصر الفيكتورى نحو المرأة التى تسعى لتحقيق سعادتها الشخصية ، فعلى الرغم من أن جوينيفير تظهر من ناحية على هيئة امرأة ذات إرادة صلبة وعزيمة قوية فى دحضها للاتهامات الموجهة إليها ، إلا أن دفاعها يعتمد على قوة جاذبيتها الجنسية وعلى أنوثتها التى يتم تصويرها بطريقة حسية، وفى نهاية الأمر فهى لاتنجح فى دفاعها و تنتظر حتى يتم إنقاذها ، أما حججها فكلها حجج عاطفية وخلال دفاعها يتم التركيز على تعبيرها الحسي عما يعتمل داخلها من عاطفة .

أما تصوير تنيسون لجوينيفير ، فينطوى على تحول فى المنظور ، فجوينفير عوقبت لأنها جرأت على أن تحب على الرغم من برودة زوجها لأنها وكما يوضح المشهد الأخير بينها وبين آرثر قد أخفقت فى واجبها نحو خدمة قوى الاستقامة ، وهناك أوجه شبه واضحة بين شخصية جوينيفير كما صورها تنيسون وشخصيات روائية من القرن التاسع عشر وخاصة بعض الشخصيات النسائية التى قدمها توماس هاردى حيث يؤدى الصراع بين الرغبة والواجب إلى الكارثة .

لقد شهد القرنان التاسع عشر والعشرون انتشارًا كبيرًا للأعمال المستقاة من المادة الأرثورية لاقى بعضها نجاحا عالميا هائلاً ، ولقد وفرت رواية وايت الأساس الذى

بنيت عليه المسرحية الغنائية «كاميلوت» والفيلم المأخوذ عنها بالإضافة إلى فيلم ديزنى «السيف داخل الحجر» ، كما كان هناك عدد من هذه الحكايات كتبت خصيصاً للأطفال أو المراهقين وفيها يعاد تشكيل المادة الآرثورية طبقا لميول المجموعة المستهدفة ، وثلاثية جيليان برادشو Gillian Bradshaw واسمها **مشياً على الرياح** وهى نسخة من القصة تتبع تقاليد الرواية الرومانسية تحكى القصة من منظور مختلف ، فبرادشو تتبنى الطريقة التى أصبحت تقليدية الآن فى الانتقال من الربيع إلى الشتاء ، من مظاهر الأمل إلى مظاهر اليأس ، وفى الجزء الأخير وعنوانه **فى ظلال الشتاء** تقوم جوينيفير ذاتها بعملية السرد ويكتب اسمها كجوينافار Gwynhwfar وهى الطريقة الويلزية فى استهجاء هذا الاسم ، والشخصية كما تصورها برادشو تأتى من ظروف عائلية تعيسة ولهذا فإن زواجها من آرثر هو بمثابة هروب لها من هذه الظروف ، ومن الفصل الأول يتم التركيز على حقيقة أنها عاقر ، هذا إلى جانب أن آرثر يرفض بكل حب أن يطلقها من أجل أن ينجب وريثاً ، وتركز حكاية برادشو على تصوير جوينافار كامرأة لديها احتياجات عاطفية هائلة ولكنها تقع فى الحب على غير توقع (فى هذه القصة تقع فى غرام بدوير) وبالرغم أن هذه الثلاثية كتبت عام ١٩٨٢ لكنها تعتمد على أنماط السلوك الأنثوى التقليدى التى كانت بلا شك مألوفة لتنيسون إلا أن هناك بعض التنازلات للتقاليد التى تحكم الأعمال الميلودرامية العائلية فى القرن العشرين ، فنجد مثلاً أن جوينيفير توصف بأنها "تتخبط" "ويداها ترتعشان" وهى تتحرك من غرفة إلى أخرى ، بينما يبدو زوجها الملك "مثقلاً بأعباء الإمبراطورية " وليس لديه الكثير من الوقت لها ، وتحول قصة برادشو قصة جوينيفير وآرثر ولانسلوت إلى عمل درامى ضيق ومحدود ، ورواية برادشو تشبه فيلم «لقاء قصير» وإن كانت مأخوذة لمراحل أبعد وفى ملابس مبهرة.

ما الذى نجنيه نحن من دراسة نصوص مأخوذة عبر فترات زمنية طويلة ولكنها تتناول نفس الموضوع ؟ لقد طرح هذا التساؤل العديد من أجيال دارسى المقارنة ، ويدور محور النقاش بين الدراسات المقارنة بمفهومها كتاريخ أدبى وبين مفهومها كمقارنة عملية للنصوص بغض النظر عن السياق أو المجتمع الذى أنتجها ، ويظهر هذا النقاش فى المواقف المختلفة التى يتخذها الباحثون فى تتبعهم لهذا الموضوع عبر الحدود الثقافية والزمانية ، إن آراء كولب و نوكس تنطوى على افتراض أن عصر دراسات الموضوع قد ولى ، وربما كان هذا صحيحا فيما يتعلق بالمنهجية الشكلية ،

فملاحظة أوجه التشابه بين النصوص ربما كان وسيلة تعليمية ناجحة داخل الفصل الدراسى وربما ساعد على تحطيم الآراء المسبقة حول تفرد الأنظمة الأدبية ، ولكن مقارنة نص بآخر بدون الرجوع إلى السياق أو المجتمع الذى أنتج كلا منهما هو عملية شكلية تثير الملل سريعا .

ويهاجم براور كروتشى لافتراضه أنه لا توجد علاقة مهمة بين الشخصيات التى تحمل الاسم ذاته فى أعمال أدباء مختلفين ، كما يهاجمه لأنه يفترض بدلاً من ذلك أن شخصية الكاتب هى الشخصية الرئيسية فى العمل [٢٦]. ولكن نظرية كروتشى لابد أن تجد تعاطفًا فى سياق ما بعد الحداثة لأن (كروتشى) يوضح أنها الوسيلة التى يتعامل بها الكاتب مع المادة كنتاج للحظة زمنية معينة ، وكما نجادل نحن الآن كنتاج لإيديولوجية خاصة تحدد ما يحدث لهذه المادة من حيث طريقة عرضها وإنتاجها واستقبالها من الجمهور .

إن هذا العرض الموجز للتفسيرات لشخصية جوينيفير يوضح لنا الكثير عما حدث من تحولات فى التقاليد الأدبية وأيضا فى الإيديولوجية وخاصة فيما يتعلق بقدسية الزواج والدور المتوقع أن تلعبه الزوجة المثالية ، وسواء قبلنا أو رفضنا الافتراض بأن شخصية جوينيفير ـ مثلها مثل شخصيات بعض الساحرات القويات على غرار إيزولت ومارجاوس ـ مأخوذة من صور منحطة للإلهات الكلتيات ، وهو افتراض معقول إلا أن مايبدو جليا هو أن مشكلة تناول قصتها لاتقل حدة بل تزداد كلما ابتعدنا زمنيا من تلك البدايات الدينية ، لقد شكلت تقاليد الحب العذرى إطارًا يمكن من خلاله قص حكاية الملكة التى تقع فى الحب خارج الزواج بدون إلقاء اللوم عليها ، ولكن الإيديولوجية المسيحية السائدة وقتها والتى هزمت الكاثاريين وغيرهم من الطوائف الدينية المماثلة أسست نظام الجامعات الأبوى الذى قدر له أن يسيطر على الفكر لقرون تالية ، هذه الإيديولوجية أكدت ارتباط قصة جوينيفير بالخطيئة الأولى التى ارتكبتها تلك المرأة التى سقطت وهى حواء .

إن إحياء الاهتمام بعالم القرون الوسطى فى القرن التاسع عشر (حتى ولو كان مبنيا على تصور القرن التاسع عشر للعصور الوسطى) يفضح وجود هوة تفصل بين العنف الذى يسيطر على المادة (الآرثورية) وتوقعات القراء وهى هوة تماثل الفجوة بين الصور الجنسية العلنية والخافية فى ذلك العصر ، إن تنيسون يتناول الموضوع الآرثورى ولكنه يقوم – دوما – بتعديله حتى يتمكن على سبيل المثال من تصوير

اغتصاب يوثر Utherلوالدة آرثر إيجرن Ygerneعلى النحو التالى :

مرغمة هى على الزواج منه بدموعها

وبسرعة مخجلة ...

إن النماذج المثالية للسلوك الأنثوى كانت تسيطر على استجابة القراء ولهذا فإن تنيسون يخضع لمقاييس توقعات القارئ الفيكتورى ، أو كما عبر عنها جاوس Jauss فيما يلى :

إن إعادة بناء حدود التوقعات التى تم على أساسها إبداع أعمال أدبية واستقبالها من القراء فى الماضى يمكننا الآن من اكتشاف الأسئلة التى طرحها النص من البداية وبهذا نكتشف نظرة القارئ فى ذلك العصر لهذا العمل وفهمه له، وهذا المنهج يصحح القيم التى ينطوى عليها التصور الكلاسيكى للفن والتى تمر عادة بدون أن ينتبه لها أحد أو التفسيرات التى تحاول التحديث وتتجنب العودة إلى الحديث عن الروح العامة للعصر والذى ينطوى على دائرة فكرية مفرغة ، وتظهر بهذه الوسيلة الفروق التفسيرية بين أساليب الماضى وأساليب الحاضر فى فهم العمل ... وبهذا تتحدى الفكرة الواضحة للميتافيزيقيا اللغوية بأن الأدب له وجود وأن له معنى موضوعيًا يتحدد مرة واحدة ولا يتغير ، وتصفها بأنها عقيدة مثالية، و تترك الباب مفتوحًا لتفسيرات المفسرين فى أى وقت كان(٢٧) .

إن نظرية استجابة القارئ مثل التاريخية الجديدة تقوم على إدراكنا بالعلاقة الجدلية بين النص - كنتاج عصر معين - وبين النص عندما يتم استقباله فى سياق أو مجتمع آخر ، وجوس Jaussليعارض بصراحة ما يسميه "بالعقيدة المثالية"التى تنطوى عليها فكرة وجود معنى عالمى موضوعى للنص، وعلى الرغم من أن بعض النقاد قد قاموا بدراسة تكرار موضوعات معينة عبر الثقافات كدليل على وجود هذا المثال المستحيل ، إلا أن دراسات الموضوع الآن ليس لديها مثل هذه التطلعات ، فما نخرج به من النسخ المختلفة لقصة جوينيفير ليس ببساطة أن الأدباء المختلفين يعملون بأساليب مختلفة ، ولكن إن هؤلاء الأدباء كنتاج لعصرهم مدركون للقيود التى تفرضها عليهم توقعات قرائهم فنجد أن موريس وتنيسون على الرغم من انبهارهما بشخصية الملكة التى اختارت أن تقع فى غرام رجل آخر قد وقعا فى شباك الموضوع الشائك

حول حرية المرأة وكان من القضايا الحيوية فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر ، لقد استمر الكفاح المرير سنوات طويلة من أجل أن تحصل المرأة على حقها فى التملك داخل الزواج بدءًا من مشروع قانون إصلاح ملكية المرأة المتزوجة والذى وصل فى مسيرته حتى مجلس العموم فى عام (١٨٥٥) وحتى صدور النسخة المبتورة لهذا القانون عام (١٨٧٠) ، ولقد استمر الكفاح من أجل حصول المرأة على حق التصويت وحق التعليم لعقود طويلة وكما نعلم من كتابات تنيسون الأخرى فإن إزدراءه لتعليم المرأة لم يكن بحال من الأحوال سرًا[٢٨] وبالمثل فموريس على الرغم من آرائه الاشتراكية المثالية كان يجد صعوبة فى التعامل مع حب زوجته لروسيتى Rossetti كما توضح كتاباته ، وهذه الضغوط والتوترات التى ربما كانت أسبابها تكمن إلى حد ما فى الظروف الشخصية وإلى حد آخر إلى ضغوط المجموعة الاجتماعية الأكبر تظهر فى تصوير موريس وتنيسون لشخصية جوينيفير .

إن تقاليد الرواية الرومانسية والتى يقوم على أساسها تناول چيليان برادشو Gil- lian Bradshaw لقصة تتطلب أن تجد المرأة السعادة وتحقيق الذات داخل إطار علاقتها مع الرجل ، وشخصية جوينيفير فى هذه الرواية – وعلى الرغم من أنها تقوم بدور الراوى فيها – هى شخصية سلبية لا حول لها ولا قوة ، فهى غير مدركة إطلاقا لقدراتها الذاتية وتظل هكذا غير واعية بها حتى النهاية عندما تقول فى دهشة إنها "بدأت تتكلم مثل الراهبة" . وجوينيفير التى تصورها برادشو تنوء تحت وطأة الشعور بالذنب فهى نموذج نمطى للبطلة الرومانسية التى يتحكم القدر فى مقدراتها ، وهى ليست ممسكة بمقاليد أمورها أو مصيرها فى أى مرحلة من مراحل حياتها ، إن ظهور رواية مثل هذه ونجاحها على الرغم من مرور عقدين من الفكر والأدب النسائى يدل على استمرار الصور التقليدية للأنثى الخاضعة داخل تقاليد شكل أدبى معين.

ومن كل النصوص التى ناقشناها هنا فإن قصة مالورى هى القصة التى تقدم أكثر صور جوينيفير إيجابية ، ومؤرخو الحركة النسائية مازالوا منكبين على إعادة تقييم ما لدينا من أدلة عن مكانة المرأة فى عالم ما قبل عصر النهضة ، فعلى النقيض مما هو شائع فإن مكانة المرأة كانت أعلى فى عالم ما قبل عصر النهضة عما كانت عليه بعده من حيث حق التملك أو حق الانتماء إلى النقابات أو حق الحصول على التعليم، لقد حاول الفكر الوضعى الذى هيمن على نمو الأدب المقارن فى القرن التاسع عشر أن يبين أن تاريخ البشرية كان عبارة عن تحرك ثابت إلى الأمام من البدائية إلى

التنوير ، ومن ذلك المنطلق الذى أكد على أهمية عصر النهضة كحركة إيقاظ من الظلام احتل مالورى مكانة قاص موهوب ، وإن كان ينقصه النضوج والحرفية ، واعتبر نتاج عصر همجى وإن كان يسير على الطريق القويم .

وتأتى فكرة التاريخ الثقافى كقصة تقدم حثيث نحو الحداثة جزئيًا من الاعتقاد بتفوق الحاضر ، فمن هذا الموقع نظر النقاد إلى الماضى وقاموا بتشييد صرح من الأعمال الأدبية العظيمة التى تقف كعلامات نور على طول طريق التنوير ، وفى صرح الأدب الإنجليزى على سبيل المثال نجد تشوسر يقف كضوء لامع يعقبه بعض المصابيح الصغيرة مثل وايات Wyatt وسارى Surrey حتى نصل إلى الجزء الأخير من القرن السادس عشر فنجد مارلو وشكسبير ومعاصريهما ، وهذه النظرة لتاريخ الأدب الإنجليزى وهى نظرة تحدد تطور المقررات التعليمية تجد مالورى يحتل مكانة قلقة فى زمن لم يحدث فيه كثير من الكتابة التى يمكن اعتبارها منتمية لهذا الصرح ، ولكن ما تتجاهله هذه النظرة تمامًا هى أهمية الأشكال الأخرى من الكتابة وخاصة الترجمة ، فالقرن الخامس عشر كان عصرًا من النشاط المكثف فى مجال الترجمة ، وإن سمة من أهم سمات عصر النهضة هو الكم الهائل من الترجمات التى حدثت من اللغات القديمة والحديثة .

إن إعادة حكاية المادة الآرثورية هى أيضًا عملية ترجمة ، ولكن كما أن دراسات الترجمة قد نحت بعيدا عن التأكيد المبالغ فيه لأهمية النص المنبع (أو النص الأصلى) ونحو مناقشة عملية إنتاج النص الهدف وتحديد قارئيه ، فإن دراسة إعادة كتابة النصوص يمكن أن تقدم لنا رؤية جديدة للتاريخ الأدبى عن طريق مقارنة كيف ومتى ولماذا تمت إعادة الكتابة ، وعندما توضع قصة جوينيفير تحت هذا المنظار فإنها تفتح أمامنا النوافذ لكى نشاهد لحظات تختلف بعضها عن بعض من التاريخ الثقافى وبهذا توضح لنا ليس فقط التفاصيل الظاهرة لما اختار القراء قراءته ولكن أيضًا المسلمات الكامنة داخل كل نص حول مكانة المرأة ودورها فى الزواج .

الفصل السابع

من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة

لقد أشرنا فى الفصول الأولى من هذا الكتاب أن مصطلح "الأدب المقارن" قد تقهقرت أهميته فى السنوات الأخيرة ، إلا أننا جادلنا أيضا أن الممارسات المقارنة مازالت حية ومزدهرة تحت مسميات أخرى ، ولكن دراسات الترجمة على النقيض من ذلك ازدادت قوة وثباتًا وأصبحت منذ نهاية السبعينيات دراسة أكاديمية قائمة بذاتها ، لها رابطاتها المهنية المختصة بها ودورياتها وقوائم المطبوعات الخاصة بها وعدد متعاظم من رسائل الدكتوراه المكتوبة فى موضوعاتها.

ولقد كانت العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة علاقة مركبة لها إشكالياتها ، فالترجمة كانت تعتبر – دومًا – القريب الفقير ، كما كانت تعتبر نشاطًا لا يتطلب الكثير من المهارة أو الإبداع ، أو عملية يمكن أن يضطلع بها أى مدع يتمرن عليها ، وتكافأ ماليًا على هذا الأساس ، ولقد لخص هيلير بيلوك Hilaire Belloc هذا الرأى فى محاضرته التى ألقاها عام (١٩٣١) وهو رأى مازال للأسف واضحًا بقوة فى بعض البلدان :

> إن فن الترجمة هو فن فرعى غير أصيل ، ولهذا السبب فهو لم يمنح إطلاقا المكانة السامية للعمل الإبداعى وعانى كثيرًا من الأحكام العامة عن الأدب ، ولقد كان لهذا التقليل الطبيعى من شأن الترجمة تأثير عملى سلبى أدى إلى انخفاض المستوى المطلوب ، وفى بعض العصور كاد ذلك أن يؤدى إلى تدمير هذا الفن تدميرًا كاملاً ، ولقد قابل هذا سوء فهم لطبيعة الترجمة أدى إلى انحطاط قيمتها : ولم يكن هناك أى إدراك لأهمية الترجمة ولا لصعوبتها[١] .

لقد أثارت محاضرة بيلوك الجدل حيث أنه سعى أن يذكر مستمعيه بتعقيد عملية الترجمة وذلك بهدف الارتقاء بمكانتها الدنيا ، ولكى يحقق هذا الهدف فلقد بالغ فى عرضه للقضية ، فليس حقيقيًا ببساطة أن الترجمة لم " تمنح إطلاقًا المكانة السامية

للعمل الإبداعى " وما يشير إليه بيلوك هنا هو موقف تطور تدريجيًا بدءًا من القرن السابع عشر ، وفى الواقع أنه بدخول القرن التاسع عشر أصبحت الترجمة تعتبر بصفة عامة أقل شأنًا من العمل "الإبداعى"، ومنظِّرو الأدب المقارن بينما يعترفون بالدور الذى تلعبه الترجمة فى عملهم اتجهوا نحو تأكيد الأهمية الأولية للقراءة باللغات الأصلية ، وبدأت دراسات الأدب المقارن بطريقة متزايدة فى تخصيص فصل واحد أو جزء من فصل للترجمة وغالبًا ما تستخدم فى الوقت ذاته مصطلحات مثل "اقتباس" أو "محاكاة" ، وكلها تشير ضمنيًا إلى نصوص مستمدة من غيرها وذات طبيعة ثانوية وغير أصيلة .

لقد وقفت الدراسات المقارنة الثنائية موقفًا متشددًا من فكرة الترجمة ، وطبقًا للنموذج الثنائى فإن عالم المقارنة الكفء يقرأ النصوص بلغاتها الأصلية وهذا النوع من القراءة يتفوق تفوقًا كبيرًا على القراءة القائمة على النصوص ، المترجمة ، وببساطة يتجاهل النموذج الأمريكى القائم على فكرة القيم العالمية للنصوص الأدبية قضية الترجمة تمامًا ، فقد اعتبرت عملية نقل نص من سياق إلى آخر عملية بلا حدود بالنسبة للدراسة الأدبية أو أحد المجالات التى يجب أن يخوضها علماء اللغويات وليس علماء الأدب ، كما أن تلك المكانة المنخفضة للترجمة ظهرت بأشكال أخرى : فى ممارسات تحرير الكتب والتى تخصص قائمة منفصلة للترجمات ، وغالبًا ما توضع هذه جنبًا إلى جنب مع الأعمال الهامشية الأخرى مثل "الأعمال المبكرة " فى طبعات أعمال كاتب ما ، وفى المكافآت الزهيدة التى يحصل عليها المترجمون ، وفى اعتبار الترجمة أقل شأنًا من الأعمال النقدية فى تحديد معايير الترقى الأكاديمى .

وفى السبعينيات بدأت تظهر مجموعة من الباحثين قدموا منظورا جديدا لدراسة الترجمة ، هذه المجموعة التى كان يقودها فى البداية إيتامار إيفان - زوهار من تل أبيب حددت هدفها بأنه "دراسات الترجمة" ، وفى بحث بعنوان "نظرية الترجمة الآن" بدأ إيفان - زوهار بتلخيص الآراء السائدة حول الترجمة قبل أن يصل إلى اقتراحه لمدخل منتظم قادر على أن ينفذ خلال الضبابية التى تتسم بها معظم الأفكار حول عملية الترجمة :

> كم من المرات عذبتنا العبارات القديمة المستهلكة التى يرددها غير المطلعين سواء كانوا من القدامى أم من المحدثين ، ومفادها أن الترجمة لايمكن أن تتساوى مع الأصل ، وأن اللغات تختلف بعضها

عن الآخر ، وأن الثقافة تتداخل "أيضًا" فى عمليات الترجمة ، وأن الترجمة عندما تكون "دقيقة" تميل إلى أن تكون "حرفية" وتفقد بهذا "روح" الأصل ، وأن "معنى " النص هو "المضمون" و "الأسلوب" معًا ، إلخ .. هذا بالإضافة إلى تلك المناهج والتى تكون فيها قواعد الترجمة ظاهرة أو متضمنة أى حيث يتم إخبارنا بالشكل الذى يجب أن تخرج عليه الأعمال المترجمة أو كيفية تصورها طبقا لمعيار تقييمى أو غيره [٢].

والكلمات التى يؤكدها إيفان - زوهار هى بالطبع جزء من الخطاب الذى يعطى أولوية للنص الأصلى ويعتبر الترجمة صورة دنيا له ، شيئا يفقد مكونا حيويا لا يوجد إلا فى الأصل ، وهو يلفت أنظارنا إلى قصور هذه المصطلحات ، ويسخر من أولئك النقاد الذى يشير إليهم بأنهم "غير مطلعين سواء كانوا من القدامى أم من المحدثين " والذين مازالوا يفكرون بهذا الأسلوب ، إن ما يوضحه هذا البحث مثل ما توضحه أعماله الأخرى عن الترجمة هو انتشار موقف انفصامى عجيب فى العالم الأدبى فيما يختص بالترجمة ، ففى عصر أوضح فيه بورجيس Borgesأن فكرة النص النهائى الجازم لا وجود لها إلا فى مجال الدين أو فى حالة الإنهاك والتعب كما أوضح فيه نقاد ما بعد البنيوية المغالطة فى الاعتقاد بوجود قراءة واحدة قاطعة ، فإن الخطاب المعنى بالترجمة استمر فى استخدام ألفاظ مثل "النص الأصلى " و "الدقة" واستمر يستعمل مصطلحات سلبية، فالترجمة - طبقًا لهذا الرأى - "تخون" و"تشوه" "وتخفض" و"تقلل" ، و "تفقد" أجزاء من الأصل ، وهى عملية "اشتقاقية" و "ميكانيكية" و "ثانوية" كما أنها تفقد الشعر معناه ، وبعض الأدباء لا يمكن ترجمة أعمالهم .

وفكرة أن الترجمة هى خيانة للأصل فكرة سائدة بصفة خاصة ، وتوجه لورى تشامبرلين Lori Chamberlain وهى واحدة من أعداد متزايدة من عالمات الترجمة النسائيات - أنظارنا إلى إضفاء الصبغة الجنسية لهذه المصطلحات وتقول أن هذا الاستخدام يبدو واضحاً

على ما يبدو بطريقة مألوفة فى العبارة الفرنسية "الخائنات الجميلات " Les belles infidèles ، فالترجمة طبقًا لهذا القول المأثور لابد أن تكون إما جميلة أو مخلصة ، وهذه العبارة توصل معناها عن طريق السجع الموجود فى العبارة الفرنسية ، بالإضافة إلى أن كلمة "الترجمة" بالفرنسية هى اسم مؤنث مما

يجعل تذكير العبارة ضرباً من المستحيل ، واستمرار استخدام هذه العبارة لزمن طويل - حيث إن صياغتها تعود إلى القرن السابع عشر - يرجع إلى ما هو أكثر من التشابه الصوتى ، فما يعطيها مظهر الحقيقة هو أنها تعبر عن وجهة نظر هذه الثقافة حول وجود اتفاق بين قضية الإخلاص فى الترجمة وفى الزواج ، ففى عبارة "الخائنات الجميلات" يحدد الإخلاص كعقد ضمنى بين الترجمة (كامرأة) وبين النص الأصلى (كالزوج أو الأب أو الكاتب) ولكن هذا المقياس المزدوج ذا السمعة السيئة ينطبق هنا مثلما ينطبق على الزيجة التقليدية : فتتم محاكمة الزوجة /الترجمة الخائنة لاقترافها جرما يكون الزوج /الأصل غير معرض لاقترافه قانونًا ، وباختصار فإن هذا العقد يجعل من المستحيل بالنسبة للأصل أن يكون مذنبا لاقترافه جريمة الخيانة ، وهذا الموقف يعكس قلقًا حقيقيًا حول مشكلتى الأبوة والترجمة ،وهو موقف يحاكى نظام الملكية الأبوى حيث تكون الأبوة - لا الأمومة - هى القادرة على إكساب الشرعية للذرية [٢].

وتثير لورى تشامبرلين هنا قضية مهمة بتأكيدها على العلاقة الثقافية بين الإخلاص فى الترجمة وفى الزواج ، وليس من قبيل الصدفة أن عدداً لا بأس به من عالمات الترجمة النسائيات ومنهن شخصى وباربارا جونسون Barbara– Johnson وشيرى سيمون Sherry Simonوآنى بريسيت Annie Brisset وسوزان دى لوتبينيير - هاروود Suzanne de Lotbinière– Harwoodقد بدأن باستخدام استعارات "الخيانة" أو عقد الزواج البديل فى كتاباتهن عن الترجمة فى الثمانينيات وكلهن معنيات بإعادة النظر فى فكرة الترجمة التى تضع الأصل فى مرتبة أسمى من منزلة النص المكتوب بالنسبة للمستقبلين الجدد.

إن التحدى الذى تواجهه فكرة النص الأصلى مثل التحديات التى تواجه فكرة وجود أدب معترف به وفكرة وجود قراءة صحيحة واحدة هو بوضوح جزء من الاستراتيجيات الشاملة لأفكار ما بعد الحداثة ، فبدلاً من أن يكون هدف القراءة هو "الحقيقة " فإننا نقرأ الآن وكأننا نفك الشفرات والطلاسم ، وتقترح باربارا جونسون Barbara Johnsonأن كلا من عملية القراءة والقراءة –من– جديد تكشف فجوات وشكوك أكبر :

عندما نعيد قراءة نصوص أولئك الأدباء والفلاسفة الذين تركوا بصماتهم على تاريخ الغرب يصبح ممكنا أن ندرك مقدار الكبت والحذف والتناقضات والهفوات

اللغوية التى ظل تأثيرها موجودًا بدون أن يدرك وجودها أحد ، وهى تهدم كل يقين يبدو أن هذه النصوص تعضده فى الظاهر[٤] .

إن الطريقة التى شرعت بها دراسات الترجمة فى القيام بهجوم ضد سطوة النص الأصلى وما تبعه من وضع الترجمة فى مكانة دنيا بدأت خلال الأبحاث التى قام بها إيفان - زوهار وزملاؤه وخاصة جيديون تورى حول نظرية الأنظمة المتعددة ، فلقد ذهب إيفان -زوهار أبعد من مجرد الهجوم على غموض اللغة التى تحيط بموضوع الترجمة ، ولاحظ أنه على الرغم من أن الترجمة كما هو واضح قد لعبت دورًا رئيسيًا فى تطوير الثقافات الوطنية ، إلا أن مؤرخى الثقافة أنكروا هذه الحقيقة تقريبًا ، ولم تتم فعليًا أبحاث حول وظيفة الأدب المترجم داخل النظام الأدبى ، وعصر النهضة - على سبيل المثال - كان يعتبر بصفة عامة عصرًا من النشاط المكثف فى مجال الترجمة ، ومع ذلك فلم يحدث أى تقييم منظم للنصوص التى ترجمت ولماذا ترجمت ومن الذى قام بترجمتها وكيف .

إن المغزى الثورى وراء نظرية إيفان - زوهار عن الأنظمة المتعددة أصبح واضحًا على الفور ، وأصبح من الممكن الآن طرح كل أنواع التساؤلات التى كانت تبدو بلا أهمية من قبل مثل : لماذا تقوم بعض الثقافات بالترجمة بغزارة وبعضها نادر ؟ ما نوع النصوص التى تتم ترجمتها ؟ ماهى مكانة هذه النصوص فى نظام لغة الهدف وكيف يمكن مقارنة تلك المكانة بمثيلتها فى نظام لغة المنبع ؟ ما الذى نعرفه عن تقاليد الترجمة ومعاييرها فى أوقات معينة وكيف يمكننا أن نقيم الترجمة كطاقة إبداعية ؟ ما هى العلاقة فى تاريخ الأدب بين النشاط المكثف للترجمة وبين إنتاج النصوص التى تعتبر جزءا من الأدب المعترف به ؟ ما هو تصور المترجمين لعملهم وكيف تم التعبير مجازيا عن هذا التصور ؟ إن أمثال هذه التساؤلات بالإضافة إلى أعداد غيرها لا تحصى تدل على حدوث تحول هائل فى النظرة إلى الترجمة التى لم تعد تعامل كنشاط ثانوى وهامشى بل أصبحت تعتبر قوة أولية لها القدرة على التأثير فى التاريخ الأدبى .

ولقد جادل إيفان زوهار فى بحث كتبه عام (١٩٧٦) أن بعض الظروف تحدد قدر نشاط الترجمة وارتقاء مكانتها فى ثقافة ما ، ويحدث هذا فى ثلاث حالات أساسية : عندما يكون الأدب فى مراحل نموه الأولى ، وعندما ينظر الأدب لنفسه كنشاط هامشى أو"ضعيف" أو كلاهما ، وعندما توجد نقاط تحول أو أزمات أو فراغات أدبية[٥]. ولقد تناولت الأبحاث المتعاقبة هذه الأفكار وطورتها عن طريق دراسة حالات معينة ، وهكذا

نجد على سبيل المثال أن ماريا تيموكزو Maria Tymoczko تجادل بأن الترجمة لعبت دوراً محورياً فى التحول الهائل من الملحمة إلى الحكايات الخيالية والذى حدث فى القرن الثانى عشر :

> إن القرن الثانى عشر شهد إحدى التحولات المهمة فى الثقافة الغربية : التحول من الملحمة إلى الحكايات الخيالية، هذا التحول هو بالطبع تغير فى تقاليد الإنتاج الشعرى ويمثل تحولاً من قصص البطولة الشفهية التقليدية إلى أدب مكتوب أبدعه كاتب بعينه ، وينطوى هذا التحول أيضا على تغيرات فى عناصر أدبية أكبر مثل الجنس الأدبى وتصوير الشخصيات بالإضافة إلى تغيرات شكلية مثل تطوير أوزان شعرية وأدوات بلاغية جديدة وغيرها ، وهذا التغيير هو تحول إيديولوجى أيضا ، فهو ينطوى على الابتعاد عن أخلاقيات المحارب إلى تقاليد الحب العذرى والاحتفاء بالحب الرومانسى(٦) .

وتقترح تيموكزو أن الترجمة لعبت دورا أساسيًا فى هذا التحول ، وتوضح أن بالإمكان تتبع بعض عناصر الحكاية الخيالية إلى الترجمات السابقة ، وأن الحكاية الخيالية ظهرت من خلفية وسياق متعدد الثقافات ، وتوضح تيموكزو أهمية الدور الذى تلعبه الترجمة وذلك عن طريق التركيز ليس فقط على قواعد الإبداع الشعرى ولكن أيضا على وسائل إنتاجه ، أى عن طريق تتبع التحول التدريجى نحو الأعمال التى يكتبها أديب معين من أجل راع ما ، وموضوع التحول من الملحمة إلى الحكاية الخيالية خلال العصر الذى أرسى دعائم اللغة الدارجة خلال أوروبا كلغة تستخدم فى التعبير الأدبى يتفق مع افترض إيفان - زوهار بأن نشاط الترجمة يكون فى ذروته فى المراحل الأولى لنمو الآداب وتطورها .

وتعطينا الإحصاءات المعاصرة التى نجمعها عن النصوص المترجمة من قوائم الناشرين مثالاً جيدا للنظرية القائلة بأن الأنظمة الأدبية "الهامشية" تقوم بالترجمة بوفرة على عكس الأنظمة الأدبية التى تعتبر نفسها أنظمة "كبرى" ، فنسبة الأعمال المترجمة إلى الإنجليزية مثلاً تتناقض بحدة مع نسبة الأعمال المترجمة المنشورة فى اللغة السويدية أو البولندية أو الإيطالية ، ومن الواضح أن لذلك علاقة بأشكال التقاليد التى ترسى قواعدها بسرعة ، كما أن له علاقة بالاكتفاء الذاتى التكنولوجى الذى يتمتع به العالم الناطق بالإنجليزية بشكل عام وبظهور اللغة الإنجليزية منذ الحرب العالمية

الثانية كلغة عالمية ، وعلى الرغم من هذا فإن الأرقام التى يسوقها لورانس فينوتى Lawrence Venuti فى عام ١٩٩٢ توضح بعض التناقضات المذهلة ، فالأرقام التى يذكرها عن إيطاليا فى الثمانينيات توضح أن ٢٦ بالمائة من الكتب المنشورة سنويا هى أعمال مترجمة معظمها من الإنجليزية ، بزيادة قدرها ٥٠ بالمائة أو ٧٠ بالمائة أو حتى ٩٠ بالمائة بالنسبة لما ينشر فى مجال الترجمات الأدبية ، وعلى النقيض من هذا ففى الفترة بين (١٩٨٤) و (١٩٩٠) كانت الأعمال المترجمة تمثل ٣,٥ بالمائة من الكتب المنشورة سنوياً فى الولايات المتحدة وينخفض هذا المعدل إلى ٢,٥ بالمائة بالنسبة لبريطانى.[٧] . ويمكن ربط التدهور المتواصل فى نشاط الترجمة خلال القرن التاسع عشر فى الوقت الذى أصبحت فيه بريطانيا قوة استعمارية بالتحولات التى حدثت فى احترام الذات وبالاعتقاد الراسخ فى التفوق الأكيد للنظام الأدبى الإنجليزى كما أوضحنا فى هذا الكتاب من قبل .

وتعطينا النهضة التشيكية فى أوائل القرن التاسع عشر مثالاً للأدب القومى النامى الذى يسعى إلى توسيع مجال ما يملكه من نماذج أدبية عن طريق الترجمة ، ولقد درس العالم التشيكى فلاديمير ماكورا الدور الذى لعبته الترجمة فى حركة الإحياء التشيكية وأشار إلى أهمية الترجمة كسياسة ثقافية معلنة :

> لم يكن ينظر إلى الترجمة بوصفها استسلاماً لدوافع ثقافية آتية من الخارج ، بل كانت على العكس تعتبر فعلا إيجابياً ، بل ربما عدوانياً ، فعلاً من الاستيلاء على القيم الثقافية الأجنبية ، كما نظر إلى الترجمة بوصفها غزواً لأراضى العدو ، غزوا يتم بهدف الاستيلاء على غنائم الحرب وثرواتها ، وفى المقدمة التى كتبها جان إفانجيليستا بوركين Jan Evangelista Purkeyne وهو الكاتب التشيكى الذى أصبح بعد ذلك عالم الفسيولوجيا ذا الصيت العالمى ـ لترجماته لشيلر حاول تفسيرالترجمة كرد فعل مباشر ضد التأثير المدمر للثقافات الأجنبية وكانتقام حرفى لكل ما عانى منه العالم السلافى من خراب فى الماضى : "لو أن الألمان والإيطاليين والمجريين (لكى يحدثوا ضرراً بالسلافيين) حاولوا سلب الشعور بالقومية من أناسنا العاديين وطبقاتنا العليا، فلنستخدم نحن وسيلة أكثر نبلاً فى الثأر لأنفسنا وذلك عن طريق الاستيلاء على كل ما أبدعوه وكان متميزاً فى عالم الفكر[٨] .

ويستمر ماكورا قائلاً بأن هذا الاستيلاء كان على درجة كبيرة من الأهمية فى

حركة الإحياء التشيكية بحيث إنه حدد النصوص المنتقاة للترجمة ، ويعيد تفسير موضوع ترجمة يونجمان **للفردوس المفقود** والتى تجادل حولها النقاد بحدة على مدى عقود طويلة ويقترح أن هذه الترجمة كانت محاولة واعية لإحضار نص يمثل تجمعًا لثقافات مختلفة (مسيحية ويهودية ووثنية) تتحد فى ملحمة للثقافة الإنسانية وإدخال هذا النص فى نظام أدبى حديث الظهور ، ولهذا فلقد كان لعمل ميلتون الأدبى وظيفة رمزية أيضاً كوسيلة للتأكيد على عالمية الأصول السلافية الشاملة .

هذا النوع من البحث العلمى والذى ينطوى غالبا على مراجعة جذرية للتاريخ الثقافى والأدبى أصبح ممكنا بسبب التقدم الذى أحرزته دراسات الترجمة وخاصة نظرية الأنظمة المتعددة ، ولقد حاول العالمان البلجيكيان جوزيه لامبير José Lambert وريك فان جورب Rik van Gorp فى مقال قيم نشر عام (١٩٨٥) أن يلخصا الإمكانات التى يتيحها هذا المنهج، ويعددان بعض مجالات البحث التى يمكن تطويرها والتى تشمل على تحليل تفصيلى لكل من النصوص ووسائل إنتاج هذه النصوص ، ويقترحان أن من المجالات المهمة فى هذا البحث دراسة المفردات والأسلوب والتقاليد الشعرية والبلاغية لكل من نظام المنبع ونظام الهدف ، وتحليل الطريقة التى توصف بها الترجمة (أى إذا ما قدمت كترجمة أو اقتباس أو محاكاة أو حتى كأصل) فى نظام الهدف ، ودورها ومكانتها فى هذا النظام ، وتتبع تاريخ نظرية الترجمة والنقد فى آداب معينة إبان عصور معينة ، ودراسة ظهور مجموعات المترجمين أو مدارسهم وأهمية ذلك ، واقتفاء آثار دور الترجمات فى تطور نظام أدبى ما بهدف التوصل إلى حقيقة إذا ما كانت الترجمة تلعب دورا محافظًا أو إبداعيًا إلى غيره ، ويلاحظ لامبير وفان جورب أن "أهم ميزة لهذا النظام أنه يمكننا من أن نتخطى عدداً من الأفكار التقليدية الثابتة حول "الإخلاص" فى الترجمة أو حتى "الجودة" وهى أفكار ترتبط بنص المنبع ولهذا السبب فهى بالضرورة تفرض قواعدها ومعاييرها "(٩).

لقد نشر مقال لامبير وفان جورب عام (١٩٨٥) ضمن مجموعة من الأبحاث التى حررها ثيو هيرمانز Theo Hermans تحت عنوان **التعامل مع الأدب** ، ولقد كان ظهور هذه المجموعة علامة لمرحلة جديدة فى تطور دراسات الترجمة ، ذلك أن اهتمام الكتاب انصب على فكرة الترجمة ليست فقط كقوة تحول فى الأدب ولكن كوسيلة أولية للتعامل مع النص وتحويره ، ولقد كانت نظرية الأنظمة المتعددة فى مرحلتها الأولى تركز بالضرورة على نظام الهدف ، وكان هذا أساسًا لدحض فكرة أهمية النص

الأصلي والمكانة الثانوية لنشاط الترجمة ، ولكن في منتصف الثمانينيات تحولت المرحلة الأولى "التبشيرية" من الأبحاث القائمة على نظرية الأنظمة المتعددة إلى شيء آخر ، وفي الواقع يمكننا الآن أن نتكلم عن ثلاث مراحل واضحة في تطور دراسات الترجمة ، أول مرحلة منها -وفيها بدا تأثير نظرية الأنظمة المتعددة واضحاً - كانت تحتوي على سلسلة من التحديات المباشرة للخطاب الراسخ للترجمة ، فمن ناحية كانت هناك تحديات للأبحاث اللغوية التي تتجاهل السياق تجاهلاً تاماً ، ومن ناحية أخرى كانت هناك تحديات للأبحاث التقييمية غير المنهجية في الدراسات الأدبية ، ومن أهم سمات هذه المرحلة الجدل الذي كان يثار كثيرا بحدة حول نظرية تطابق الأنظمة .

إن الفكرة التقليدية للترجمة - وهي الفكرة التي يقوم عليها القاموس الثنائي - تعني أن الترجمة بين اللغات ممكنة بسبب وجود مسبق لتطابق فكري بين الأنظمة اللغوية ، وعلى الرغم من الافتراض الذي قدمه سابير - وورف Sapir– Whorfوالذي اقترح :

أنه لا توجد لغتان متشابهتان بالدرجة التي يمكننا بها أن نعتبرهما ممثلتين لنفس الواقع الاجتماعي ، إن العوالم التي تعيش فيها المجتمعات المختلفة هي عوالم منفصلة ، وليست فقط عالما واحدا توضع فوقه لافتات مختلفة (١٠).

فإن أجيالا عديدة من المترجمين كانوا تواقين للاعتقاد بوجود هذا التشابه بين اللغات وحاولوا تحديد هذا التطابق من منطلق المماثلة ، ولقد جادل سابير ووارف في بعض الأحيان بأن بالإمكان تفسير المماثلة بطرق شتى وأنها قابلة للتفاوض ولكنها ممكنة على أي حال ، والمشكلة الواضحة التي تكمن في نظرية التطابق بمفهومها كمماثلة أنها تنكر وجود علاقات هرمية بين نصوص وثقافات نظام المنبع والهدف ، وتفترض أن الترجمة تحدث على محور رأسي بين أنظمة ذات أوضاع متماثلة ومتطابقة ، وعلى العكس من ذلك فإن نظرية الأنظمة المتعددة تجادل بأن الأنظمة ليست لها أوضاع متطابقة وأن الأفكار الخاصة بتفوق أو انحدار نص ما أو نظام أدبي ما لها تأثير دائم ومستمر .

ولقد تحركت المرحلة الثانية لدراسات الترجمة متخطية مرحلة التحدي لأشكال الخطاب السابقة ، وكانت مهتمة أساساً برسم خريطة للموضوع ، وذلك عن طريق تتبع الأشكال التي اتخذها نشاط الترجمة في أوقات معينة من الزمن ، وكان التأكيد في

هذه المرحلة ما يزال فى مجمله يقع على نظام الهدف (المترجم إليه) ، ولكن الكثير من الأبحاث التاريخية المهمة بدأت فى الظهور على الساحة ، وكان من التطورات المهمة فى المرحلة الثانية والتى شهدت تحركا واضحًا بعيدًا عن الأصول البنيوية الظاهرة لنظرية الأنظمة ما بعد البنيوية كانت هناك تطورات مهمة من أهمها الأبحاث التى أجريت على اللغة المجازية التى يستخدمها المترجمون بشهادة ما كتبوه من مقدمات ومراسلات وتصريحات عن عملهم بصفة عامة .

و كتاب **التعامل مع الأدب** يضم أيضًا مقالاً طليعيًا كتبه ثيوهيرمانز عن مترجمى عصر النهضة الذين استخدموا الهولندية والإنجليزية والفرنسية ، وفيه يصنف الاستعارات التى استخدموها فى وصف عملهم كما يظهر أنماطا فكرية واضحة[١١]. ويوضح هيرمانز كيف أن كتل الاستعارات التى استخدمها المترجمون تعكس وجهات نظرهم حول دور الترجمة فى عصرهم ومكانتها ، وتشمل الاستعارات المتوقعة فى مجال البلاغة بصفة عامة على تعبيرات مثل "اقتفاء الخطى" أو "تغيير الملابس "أو "اكتشاف كنز أو تحول سيميائى (تحول المعادن إلى ذهب)" ، وهذه الاستعارات توضح أيضا درجة من اللبس والغموض نحو نص المنبع (المترجم منه) وذلك لأن مكانة النص فى نظام المنبع مهم فى تحديد موقف المترجم وأساليبه بالإضافة إلى حق الثقافة الهدف المترجم إليها فى الاستيلاء عليه .

ويوضح تحديد كتل الاستعارات المستخدمة فى لحظة معينة من الزمن المواقف السائدة نحو نشاط الترجمة ، ففى العصر الذى اتسم بنمو فى تجارة العبيد وبتحول فى نظرة الدول الأوربية إلى بقية العالم نجد أن استعارات الترجمة فى القرن السابع عشر تكشف لنا الكثير ، فالتمهيد الذى كتبه بيرو دابلانكور Perrot d'Ablancourt لترجمته لكتاب **تاريخ تاسيتوس** على سبيل المثال يحتوى على جملة تفيد بأنه تتبع تاسيتوس "خطوة بخطوة" كعبد أكثر منه كصديق[١٢]. بينما يقرر درايدن فى تقديمه للإنيادة "بأننا عبيد نكد فى حقول رجل آخر ، نحن نزرع الكروم ولكن النبيذ يخص مالكه"[١٣].

إن التعبير الاستعارى بأن المترجم ليس إلا عبداً أو خادمًا لنص المنبع (النص الأصلى) تعبير قوى استمر حيًا حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر ، وتتضمن هذه الاستعارة فكرة سيطرة كاتب نص المنبع على نص الهدف الخاضع له، ومن الأصوات الوحيدة التى عبرت عن صورة مختلفة لعملية الترجمة صوت مترجمة امرأة

هى مدام دى جورنى Madame de Gournay والتى قالت فى عام (١٦٢٣) إن القيام بعملية الترجمة :

هو خلق عمل من جديد ـ كما أقول ـ لأنه يتعين أولا أن نقوم بتفكيك (الأدباء القدماء) باستخدام فكر عميق وثاقب حتى يعاد تركيبهم مرة أخرى بعملية مماثلة ، مثلما لابد أن يتحلل اللحم داخل بطوننا من أجل تكوين أجسادنا[١٤] .

إن الإخلاص لنص أصلى /زوج كاستعارة تصور الترجمة والإخلاص الذى يشعر به العبد نحو سيده كلاهما يعكسان تحولات عميقة فى القراءة والكتابة فى عالم ما بعد عصر النهضة ، فرحلات الاكتشاف أخذت فى تغيير وجهات النظر ، وبينما انتظر العالم الجديد قيام الأصول الأوروبية الاستعمارية القوية باختراقه وإخصابه كان يتم وصف هذا العالم الجديد ـ باستمرار كما أوضحنا فى فصول سابقة ـ بطريقة جنسية ، ويشير فوكوه بالمثل إلى التغيرات الهائلة التى حدثت للغة: "فى القرن السادس عشر كان المرء يسأل نفسه كيف كان من الممكن معرفة أن إشارة ما كانت تشير فى الواقع إلى ما تشير إليه .وبدءا من القرن السابع عشر بدأ المرء فى التساؤل كيف يمكن الربط بين الإشارة والشىء الذى تشير إليه "[١٥].

إن الأبحاث الجارية الآن عن اللغة الاستعمارية التى يستخدمها المترجمون تمثل جانبا مهمًا من جوانب المرحلة الثالثة لدراسات الترجمة ، فكثير من الأبحاث فى أوائل الثمانينيات على الرغم من ادعاءاتها بأنها لا تفرض المعايير أو المقاييس كانت ما تزال مرتبطة بالتصريحات والرسوم البيانية والتوضيحية والجمل التقريرية عن ممارسات الترجمة مما دلل على الأصول البنيوية لمجموعة الأنظمة المتعددة ، ولكن بظهور "مدرسة التعامل والتحوير" فى منتصف الثمانينيات تنوعت الأبحاث فى مجال دراسات الترجمة ككل تنوعًا هائلاً ، والمرحلة الثالثة التى يمكن أن نطلق عليها اسم مرحلة ما بعد البنيوية تتصور الترجمة كواحدة من عمليات عدة تقوم بالتعامل مع النص وتحويره ، وفيها تحل فكرة التعددية مكان الاعتقاد بالإخلاص لنص المنبع كما أن فكرة النص الأصلى فيها تجابه بالتحدى من وجهات نظر شتى.

ويقترح أندريه لوفيفير – على سبيل المثال – أنه يتعين دراسة الترجمة إلى جانب ما يسميه "إعادة الكتابات" وذلك لأن :

إعادة الكتابة سواء كانت على شكل النقد أو الترجمة (ويمكننى أن أضيف كتابة

التاريخ وفن تجميع المقتطفات) تصبح وسيلة بالغة الأهمية يستخدمها المعنيون بالحفاظ على أدب ما لاقتباس ما هو "أجنبى" (من ناحية الزمن أو الموقع الجغرافى أو كليهما) ليلائم معايير الثقافة المضيفة (المستقبلة) ، وبهذا الشكل تلعب إعادة الكتابة دورا مهمًا فى تطور الأنظمة الأدبية ، وعلى مستوى آخر فإن إعادة الكتابة هى دليل على الاستقبال ويمكننا تحليله من هذا المنطلق ، وهذان السببان كافيان على ما يبدو لكى نعطى دراسة إعادة الكتابة مكانة أكثر محورية فى كل من النظرية الأدبية والأدب المقارن[١٦] .

والنظرية التى يطرحها لوفيفير هى نظرية مقنعة ، حيث إن الترجمة فى حاجة إلى أن ينظر إليها كوسيلة أدبية مهمة ، ودراسة الترجمات داخل إطار إعادة الكتابة ستكشف أشكالاً من التحول فى الاستقبال داخل نظام أدبى بعينه ، ويلفت لوفيفير أنظارنا إلى أهمية دور كتابة التاريخ وفن تجميع المقتطفات وهما مجالان جديدان من مجالات النمو فى أبحاث دراسات الترجمة كما تشهد بذلك أعمال أرمين بول فرانك Armin Paul Frank وزملائه فى جوتينجن [١٧] .

إن ظهور نظرية الأنظمة المتعددة فى أوائل السبعينيات أدخل الفكر الإيديولوجى إلى دراسة الترجمة ، وتؤكد المحاولات الأولى التى قام بها لوفيفير عام (١٩٧٦) لصياغة ميثاق عمل لهذا الفرع الأكاديمى الناشئ وهو دراسات الترجمة هذا التمييز المهم :

إن هدف هذه الدراسة الأكاديمية هو إنتاج نظرية شاملة يمكن أن تستخدم أيضا كعلامات إرشادية فى عملية إنتاج الترجمة ، ومن الأفضل أن يتم تطوير النظرية على أسس تبتعد تمامًا عن الوضعية الجديدة أو النظرية التفسيرية .. كما يجب أن يتم اختبار هذه النظرية بصفة مستمرة بواسطة الحالات المدونة [١٨].

وبعد ذلك بخمسة عشر عاما أعادت باسنيت ولوفيفير صياغة هذا الهدف فى ضوء النمو الهائل الذى حدث فى الفترة التى انقضت منذ ذلك الحين :

مع تطور دراسات الترجمة كدراسة أكاديمية قائمة بذاتها ولها منهجيتها المستمدة من المقارنة الإحصائية وتاريخ الثقافة ، فإن الترجمة أصبحت قوة مؤثرة من قوى التعبير فى تطور الثقافة العالمية ولا يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة بدون الاهتمام بالترجمة [١٩].

إن ما حدث من تقدم فى مجال تاريخ الترجمة بمعنى تاريخ أساليب الترجمة والإنتاج والتوزيع والتمويل للترجمات أو لمدارس أو مجموعات المترجمين ، والدور الذى تلعبه الترجمات فى أوقات معينة ، كل هذا سلط الضوء أخيراً على مشكلة المصطلح ، ويبدو أن التأكيد على فكرة "الدقة" وفكرة "الإخلاص" يعود إلى موقف القرن السابع عشر تجاه نشاط الترجمة ، فالدقة تشير إلى كل ما هو علمى ودقيق ويمكن قياسه وتحديد كميته ، بينما تحمل فكرة "الإخلاص" مضموناً ثنائياً : فالزوجة الصالحة تخلص لزوجها ، والخادم المطيع يخلص لسيده ، وكلاهما فى موقع أدنى بالنسبة للنص الأصلى .

وفى القرن السابع عشر نجد أنفسنا فجأة أمام أنماط مختلفة من أنشطة النقل بين اللغات ولكنها توصف جميعها بنفس الطريقة ، والترجمة كما يشير إليها الأدباء الذين انشغلوا بعملية ترجمة النصوص القديمة هى نشاط يتطلب حساسية أدبية عالية ، ودرايدن - على سبيل المثال - على الرغم من إشارته إلى المترجم كعبد للنص الأصلى فى المقتطف الذى أوردناه سابقاً يقرر أيضاً فى تمهيده لكتاب حياة لوسيان فى عام ١٧١١ أن المترجم :

ينبغى أن يتملك كاتبه تماما ويفهم عبقريته وحكمته، وطبيعة الموضوع والمفردات المستخدمة فيغنى الموضوع المطروح ،عندها يستطيع أن يعبر عن نفسه بحق وبحيوية كما لو كان قد كتب النص الأصلى ذاته ، بينما نجد أن الإنسان الذى ينقل كلمة بكلمة يفقد الروح كلها فى عملية النقل المملة تلك[٢٠].

والكلمة الأساسية هنا هى كلمة "تملك" فدرايدين يجادل بأن المترجم يتعين عليه أن يتملك كل شىء يقدمه الكاتب ، عندها فقط يستطيع أن يخلق شيئا يمتلك حياة وحيوية تماثل النص الأصلى ، ويعنى هذا أن العمل المترجم يمكن بالفعل أن يصبح نصاً أصليا فى حد ذاته ، وإن كان هذا لن يتأتى لو قام المترجم "بالنقل " كلمة بكلمة .

إن ما يبدو لأول وهلة وكأنه تعارض فى الآراء التى يعبر عنها نفس الكاتب هو فى الواقع مجرد إدراك للأشكال المختلفة لنشاط الترجمة ، لقد كان من نتائج تطور القواميس الثنائية وكتب القواعد اللغوية والكتب المقررة لدارسى اللغة المبنية على النقل الحرفى للكلمات بين اللغات أنه تم تطبيق نوع من الترجمة داخل الأنظمة التعليمية يقوم على فكرة الدقة التى يمكن حسابها ، ومن أجل قياس كفاءة الطالب فى دراسة لغة

أخرى فإن المطلوب هو "دقة" حرفية فى ترجمة نص المنبع ، ولكن فى الوقت ذاته ـ وكما أدرك درايدن ـ فإن ترجمة الشعر التى تستخدم نفس هذا الأسلوب ينتج عنها كارثة .

إن ضرورة "الدقة" فى الترجمة واستخدام الترجمة كوسيلة لتعليم اللغات الاجنبية قد أرسيت دعائمها منذ القدم وما تزال معنا حتى الآن ، ولكن المشكلة التى تظل تجابهنا هى أن القيام بعملية ترجمة نص ما من أجل إثبات السيطرة على لغة المنبع أو الهدف (بمعنى الاستيعاب الكامل لقواعد اللغة وتراكيبها) يختلف عن الترجمة بمفهوم تفكيك النص الأصلى وتفسيره وإعادة تركيبه حتى ولو كانت المصطلحات المستخدمة هى واحدة فى الحالتين ، وفضلا عن ذلك فإن التغيرات التى حدثت فى القرن السابع عشر فى الإنتاج الضخم للكتب وظهور سوق جديدة من القراء كان يعنى أن إنتاج النصوص الأدبية أصبح بطريقة سريعة سلعة مهمة ، ولقد حدثت العملية ذاتها فى المسرح ومن الجدير بالملاحظة أن عدداً كبيراً من المسرحيات التى قدمت على مسارح لندن منذ نهاية القرن السابع عشر كانت أعمالا مترجمة ، ومن أجل توفير مطالب السوق كانت هذه الترجمات تتم بسرعة وعلى أيدى أناس لا يملكون الكفاءة المطلوبة ، ولقد علق العديدون من النقاد المعاصرين على التناقض بين نوع الترجمة التى حظيت بها النصوص القديمة وبين الترجمات لنصوص يمكن بيعها لسوق كبيرة على الرغم أن فى هذه الحالة أيضاً ظلت المصطلحات المستخدمة لوصف هذه الأنشطة واحدة .

إن اللبس الذى نجم عن استخدام نفس المصطلحات فى وصف الترجمة كنشاط له مكانة أدبية رفيعة و كوسيلة تعليمية ، والترجمة كعمل يقوم به المدعون من أجل سوق ضخمة ـ هذا اللبس مازال معنا حتى الآن ويساعدنا فى فهم بعض المشاعر المتعارضة حول عملية الترجمة ككل ، لقد ورثنا تراثاً من التاريخ المضطرب لدرجة أن كلمة "الترجمة" ذاتها تثير مجموعات متباينة من الاستجابات ترتبط بمجموعات مختلفة من الافتراضات والتوقعات حول عملية الترجمة ، ومن المثير أن نلاحظ أن الدور التعليمى هو الدور الذى اكتسب على ما يبدو أكبر قوة ، فهنا تكون "الدقة" كشىء قابل للقياس هى الفكرة الرئيسية .

ويعلق إزرا باوند Ezra Pound على المغالطة التى نقع فيها عندما نطبق هذه المعايير على الترجمة الأدبية :

لقد أفسدت أنا ما أمتلكه من قدرة على كتابة النثر الإنجليزى لمدة خمسة أعوام وأنا أحاول أن أكتب الإنجليزية كما كتب تاسيتوس اللاتينية . وكانت النتيجة سيئة

للغاية ، ولكنني ربما تعلمت شيئًا مهماً خلال هذا ، فأنا أعلم الآن أن عبقرية هاتين اللغتين ليست هي نفس العبقرية[٢١].

وفي مجال آخر ردًا على هجوم العلماء عليه بسبب "عدم دقة" ترجمته لكتاب **في مدح سيكستوس بروبيرتيوس** Homage to Sextus Propertius دافع عن عمله كما يلي :

إن قضية الترجمة لم تطرح أساسا فما بالك بترجمة حرفية ، إن مهمتي تلخصت في إحياء رجل ميت . . في تقديم شخصية حية ، وهيل (وهو أكثر أعداء باوند تحمسا) كأستاذ للأدب اللاتيني هو صورة حية للأسباب التي تكمن وراء عدم قراءة الشعراء اللاتينيين ، وهو مثال يوضح السبب وراء رغبة المرء في تخليص الشعراء من المتفقهين في اللغة ، ولذا يتعين عليه أن يكون منزها عن الخطأ وبلا هفوات ، ولا يحق له أن يمتنع عن الانتحار لو صدر عنه خطأ في أي موقع .. إن قناع البراعة هو بالضبط ما لم أقم بادعائه وهو بالضبط ما قذفت به إلى كومة النفايات [٢٢] .

ويدافع باوند عن عمله عن طريق استعارة مقصودة : تشبيه إعادة إنسان ميت مرة أخرى إلى الحياة ، وتصوره عن الترجمة يركز على النص الهدف فهو يعتبر أن مهمته هي أن يجد قارئين يقرءون شاعراً ميتا ، وفي هذا يتوافق رأي باوند حول مهمة المترجم مع وجهة نظر والتر بنجامين Walter Benjaminالذي يستخدم أيضا تشبيه الترجمة بالحياة بعد الموت وذلك في مقدمته الشهيرة للترجمة الألمانية لكتاب بودلير **لوحات باريسية** (١٩٢٣) ، ولقد أعاد منظرو الترجمة في الثمانينيات اكتشاف مقال بنجامين وأصبح واحدا من أهم النصوص عن نظرية ترجمة ما بعد الحداثة ، إن فهم ديريدا لبنجامين في مقاله "أبراج بابل" يلعب على أفكار النص الأصلي والترجمة وعلى مشكلة أين يوجد المعنى ، وما يقترحه هو هجوم آخر على فكرة تفوق النص الأصلي ، وطبقا لديريدا فإن نص المنبع ليس نصًا أصليًا على الإطلاق ، فهو تعبير عن فكرة وعن معنى ، وباختصار فهو في حد ذاته ترجمة ، والنتيجة المنطقية لفكر ديريدا عن الترجمة هي إلغاء الفصل بين النص الأصلي والمترجم ، بين المنبع والنسخة ، وبهذا توضع نهاية للرأي الذي يحدد مكانة ثانوية للترجمة[٢٣]. لقد أعلن بنجامين من قبل أهمية دور الترجمة في تعضيد الحياة وكعملية تحويلية : "فالترجمة تأتي لاحقا على الأصل وحيث أن الأعمال المهمة في الأدب العالمي لا تجد المترجمين المنتقين في لحظة إبداعها فترجمتها تشهد مرحلة من مراحل حياتها المستمرة "[٢٤]. فالترجمة إذن هي

نشاط له خصوصية معينة حيث إنها تمكن النص من الاستمرار فى الحياة داخل سياق آخر ، ويصبح النص المترجم نصًا أصليًا بسبب استمرار وجوده فى سياق جديد .

إن اهتمام ديريدا والفلاسفة المعاصرين الآخرين هو دليل آخر على الأهمية المتعاظمة للترجمة [٢٥]. وعلى تزايد الدراسات البينية فى مجال دراسات الترجمة ، وبزيادة أعداد الدراسات حول جوانب الترجمة التى يقوم بها الفلاسفة ومؤرخو الأدب والثقافة وعلماء اللغويات الاجتماعية ومنظرو الأدب ، فإن المصطلحات السلبية التى كانت سائدة فى مناقشات الترجمة بدأت أخيرًا فى الاختفاء ، فهناك فروق هائلة بين الشكاوى القديمة عن عامل الفقد فى الترجمة وبين الفكرة الحديثة عن الترجمة بوصفها تعطى حياة جديدة لنص المنبع ، وفضلاً عن ذلك فبينما يكتشف مؤرخو الترجمة المزيد حول سلسلة نسب الترجمة فإن نقل النص من لغة إلى أخرى يبدو بطريقة متزايدة كعنصر حيوى فى النمو الثقافى .

إن معظم العلماء الذين اتبعوا إيفان - زوهار ومدرسة الأنظمة المتعددة كانت قاعدتهم أوروبا وإن كان بعضهم أيضًا من الولايات المتحدة ، وكان اتجاههم أساسًا هو الاهتمام بالتاريخ ، ومن المثير أن نقارن استمرار ارتفاع قيمة وقدر تاريخ الترجمة بعملية مشابهة تحدث فى مجال دراسات المرأة ، والنتيجة فى كلا الحالتين هى مراجعة مستمرة للكثير من مسلماتنا حول التاريخ الأدبى والثقافى ، وفى الفصل السادس اقترحنا أنه ربما كانت هناك طريقة بديلة فى النظر - على سبيل المثال - إلى القرن الخامس عشر وهو عصر يعتبر عادة فترة قاحلة فى الأدب الإنجليزى حيث إنه لم ينتج أى أدباء "عظام" ، ولو أننا غيرنا قليلا من منظورنا ولاحظنا وفرة الترجمات فى هذا العصر لوجدنا أن القرن الخامس عشر مثال تقليدى لعصر يمر بمرحلة النظر إلى خارجه بحثا عن النماذج الأدبية ومستخدما فى ذلك المترجمين كوسيلة لإعادة الحيوية لنظام الهدف ، ولا توجد أبحاث كافية عن الترجمة فى العصور الوسطى وعصر النهضة تقوم بدراسة ليس فقط الأساليب التى استخدمها المترجمون ولكن أيضا الدور الذى لعبته الترجمات فى تطوير الأنظمة الأدبية [٢٦].

لقد أشرنا سالفا فى هذا الكتاب إلى أن الكثير من الأبحاث المثيرة والمجددة فى مجال العمل المقارن تحدث الآن خارج أوروبا وغالبا تحت مسميات تختلف عن المسميات التقليدية التى يستخدمها أساتذة الجامعة الأوروبيون ، ونفس الشىء ينطبق

على الأبحاث فى مجال دراسات الترجمة ، ومن التطورات ذات الأهمية الخاصة نظريات الترجمة التى يقترحها الآن مترجمون من البرازيل وكندا وهى نظريات تقدم استعارات ووجهات نظر جديدة حول أهمية عملية الترجمة .

إن نظرية ما بعد الاستعمار تعنى بتحليل النتائج ، فهى تهتم بإعادة البناء وإعادة التقييم مما يتضمن بالضرورة عملية ترجمة ، ويقرر آشكروفت وزملاؤه مايلى:

إن ثقافة ما بعد الاستعمار هى بالضرورة ظاهرة مختلطة تتضمن علاقة جدلية بين أنظمة ثقافية أوروبية "منقولة" وعالم أصلى لديه الدافع لكى يخلق ويعيد تشكيل هوية محلية مستقلة ، ومثل هذا البناء أو إعادة البناء لا يمكن أن يتم إلا بالتفاعل الحى بين الأنظمة الأوروبية المهيمنة والأنظمة "الهامشية" التى تقوض دعائم تلك الأنظمة المهيمنة ، وليس من الممكن العودة إلى مرحلة النقاء الثقافى المطلق لعصر ما قبل الاستعمار أو إعادة اكتشافه ، كما أنه ليس من الممكن خلق تشكيلات قومية أو إقليمية تكون مستقلة تماما عن النتائج التاريخية لعملية الاستعمار الأوروبى(٢٧).

إن ما يقترحونه هنا هو أنه لا يوجد شىء يمكن تسميته بالأصل ، وأن ثقافة ما بعد الاستعمار تنطوى على علاقة جدلية بين الأنظمة ، ومن المهم أن نلاحظ فى حالة أمريكا اللاتينية أن الحكايات الأولى عن عملية الاحتلال كانت ترتبط بمترجم ينظر إليه بوصفه خائنًا ، وفى الوقت ذاته بوصفه مساعدًا ومعينًا ، وشخصية لامالينش La Ma-linche ـ وهى عشيقة كورتيز ومترجمته ـ ترمز إلى وجهى العملة فى عملية الترجمة ، فهى طبقًا لرواية تروى عن قصة حياتها تمثل المرأة الهندية النبيلة التى عاشت مع كورتيز وجاهدت من أجل أن توحد بين أهلها وأهل عشيقها ، وطبقًا لرواية أخرى فهى قد خانت أهلها وباعتهم للغزاة عن طريق توفير الجسر اللغوى اللازم لهم لتدمير الحضارة المكسيكية ، ورواية أخرى ترى فيها ضحية للاغتصاب ، مقصورة على خدمة السيد الاستعمارى ومضطرة للعمل رغم إرادتها كوسيط فى العملية الأكبر لانتهاك المجتمع .

إن غموض التفسيرات المتعلقة بدور لامالينش فى المراحل الأولى للاحتلال ينعكس بوضوح فى القائمة الطويلة للمشاعر الغامضة التى كان يشعر بها كتاب أمريكا اللاتينية تجاه أوروبا كمنبع للنماذج الأدبية أو الأصول ، ولقد اقترح حديثًا أنه بالإمكان النظر إلى أمريكا اللاتينية "كترجمة" لأوروبا ، ولكن الترجمة هنا بمفهومها الذى اقترحه بنجامين وديريدا أى بمفهومها كحياة بعد الموت ، كقدرة على البقاء ، وكاستمرار عن طريق البعث من جديد وليس كنسخة تحاكى الأصل (٢٨).

وفى العشرينيات من هذا القرن اقترحت حركة الحداثة البرازيلية إعادة تقييم أكثر الموضوعات الأوروبية المحظورة ألا وهو موضوع أكل لحوم البشر ، ولقد درس أوزوالد دى آندرادى Oswald de Andrade فى كتابه **الميثاق الأنثروبولوجى** موضوع الأسقف البرتغالى الذى التهمه الهنود البرازيليون فى طقوس احتفالية من طقوس أكلى لحوم البشر فى عام (١٥٥٤)(٢٩) . وأوضح أن هناك طريقتين مختلفتين تمامًا لفهم هذا الحدث ، فمن المنظور الأوروبى كان ذلك الحدث عملاً كريهًا ينتهك كل المقدسات ، وخرقا لكل أعراف السلوك المتحضر ، فمهما وصلت درجة بشاعة غرف تعذيب محاكم التفتيش فى أوروبا إلا أن القائمين على عملية التعذيب كانوا يتوقفون قبل التهام ضحاياهم ، ولكننا لو نظرنا من مرئية غير أوروبية فإن فكرة التهام إنسان يحترمه المرء من أجل التشبع بقوته أو فضائله عن طريق التضحية به كانت فكرة مقبولة تماما ، وفضلا عن ذلك فإن الفكرة الأساسية وراء شعائر القداس تحتوى على ابتلاع رمزى لجسد المسيح ودمائه ، ولهذا فبالنسبة لثقافة تتقبل فكرة التهام لحم البشر كفعل يدل على التوقير والاحترام فإن الديانة المسيحية يمكن أن تفسر بطريقة مختلفة تمامًا ، إن الحركة الأنثروبولوجية وجدت فى هذا المنظور الثنائى استعارة تعبر عن العلاقة بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية ، ويعبر راندال جونسون Randall Johnson عن هذه الفكرة فيقول :

فهى (الحركة الأنثروبولوجية) تمثل - بطريقة مجازية - موقفًا جديداً نحو العلاقات الثقافية مع قوى الهيمنة ، فالمحاكاة والتأثير بمفهومهما التقليدى لم يعودا ممكنين ، "والأنثروبولوجيون" لايريدون محاكاة الثقافة الأوروبية وإنما التهامها ، مستثمرين النواحى الإيجابية بها ورافضين النواحى السلبية ، خالقين ثقافة وطنية أصلية يمكن أن تصبح منبعًا للتعبير الفنى لا إناء يستقبل أشكال التعبير الفنى التى تم تطويرها فى مكان آخر(٣٠).

ومن السهولة بمكان رؤية كيف اقتبس علماء الترجمة هذه الاستعارة فيما بعد ، لقد اقترح "الانثروبولوجيون" أن النماذج الأوروبية ينبغى أن تلتهم حتى تنتقل مزاياها إلى أعمال الأدباء البرازيليين ، ومن خلال هذه الصورة يحدث تحول فى علاقات القوى بين الثقافة الأوروبية والبرازيلية، فالكاتب البرازيلى لا يقلد بأى حال من الأحوال التقاليد الأدبية الأوروبية ولا يخضع لها ، كما أن الاحتجاج لا يعنى رفض هذه التقاليد بالمرة ، وإنما ما يحدث هو أن الأديب البرازيلى يتفاعل مع الثقافة المنبع ويستفيد منها

ولكنه فى النهاية يخلق شيئًا جديدًا تمامًا ، وهذه الاستعارة تكتسب رنينًا خاصًا فيما يختص بالترجمة، فالمترجم يلتهم نص المنبع ويعيد خلقه من جديد تماما كما اقترحت مدام دى جورنى منذ حوالى أربعة قرون .

لقد كان هارالدو و أوجوستو دى كامبوس Haraldo and Augusto de Campos أهم ممارسى ومنظرى فكرة أكل لحوم البشر بالنسبة للترجمة ، وتقوم أبحاثهما عن قصد بمحو الحدود الفاصلة بين أنظمة المنبع والهدف ، وهكذا فإن ترجمة هارالدو دى كامبوس لمسرحية جوته **فاوست** التى نشرت عام ١٩٧٩ كان عنوانها **الله والشيطان فى فاوست جوته** ، ويؤكد هذا العنوان الصلة الوثيقة بين جوته الكاتب وشخصية فاوست التى خلقها كما يشير مباشرة إلى موضوع العمل ألا وهو الصراع بين العنصر الشيطانى والإلهى ، و يؤكد بقوة وجود المترجم /المؤلف وعلاقته بالمبدع الألمانى لقصة فاوست ، ولكن بالنسبة للقراء البرازيليين فإنها تعنى شيئا آخر : فهى إشارة مباشرة لفيلم جلوبير روشا Glauber Rocha وعنوانه الله والشيطان فى بلاد الشمس [٣١] .وكما توضح إلسى فيرا Else Veira:

هذا الاهتمام بالعنوان يشير إلى أن الثقافة "المستقبلة" سوف تتداخل مع الثقافة الأصلية وتحدث فيها تحولا ... ومن العنوان يمكننا أن نقول أن الترجمة ليست مياها تجرى فى طريق واحد من ثقافة المنبع إلى ثقافة الهدف بل عملية تسير فى طريقين عبر الثقافتين[٣٢] .

وفضلا عن ذلك فإن دى كامبوس لا يصف ما يقوم به بأنه "ترجمة" بل "عملية تبادلية بين الشيطان وفاوست" ويجادل بأن هذا المشروع الشيطانى "يهدف إلى محو فكرة الأصل وإلغاء النص الأصلى"[٣٣]. فالترجمة بالنسبة له هى عملية عضوية ، عملية التهام نص المنبع، وعملية تحول ومص للدماء ، فالترجمة على حد قوله - هى عملية نقل دم"[٣٤].

والتشبيهات التى تصور الترجمة كعملية أكل للحوم البشر أو عملية مص للدماء يقوم المترجم عن طريقها بمص دم نص المنبع لكى يزيد من قوة نص الهدف ، أو عملية نقل للدماء يتم إعطاء المتلقى فيها حياة جديدة ، كل هذه التشبيهات يمكن اعتبارها استعارات ثورية نابعة من نظريات ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار الخاصة بالترجمة . ومما له دلالته أنها جميعا ترتبط بتطورات أخرى حدثت لنظرية الترجمة وناقشناها سابقا ، فجميعها تشترك فى رفضها لهرم القوى الذى أعطى مكانة متميزة

لنص المنبع وخصص دوراً ثانوياً للمترجم، وتلخص إلسى فيرا أهمية نظرية أكل لحوم البشر فيما يختص بممارسة الترجمة كما يلى :

إن فلسفة الترجمة القائمة على فكرة أكل لحوم البشر وذلك بالتغذى من مصدرين اثنين هما نص المنبع وأدب الهدف ، وإلى حد ما القراءة المعكوسة للترجمة التى يقوم بها بنجامين وديريدا تفضح عدداً من المشاكل المعرفية التى يعجز علم النقل التقليدى عن حلها ، أو ـ لو استخدمنا مصطلحات بنجامين ـ فإن علم النقل التقليدى يتطلب ترجمة ومراجعة ... فلو أن الترجمة أصبحت ـ كما توصف فى فلسفة أكل البشر ـ تدفقا من ناحيتين ، فإن استخدام مصطلحات "المنبع " والهدف" يصبح بلا معنى ، وبنفس الطريقة فإن علاقة القوى بين المنبع والهدف ، والأعلى والأدنى تنتهى من الوجود [٣٥].

وتتسم الأبحاث الجديدة فى مجال الدراسات البرازيلية بعدد من التشبيهات العضوية التى تتصف غالبيتها بالعنف وتقف فى تناقض حاد مع الاستعارات الأكثر رقة التى تصف الترجمة كنشاط خاضع ودنئ ، وبالمثل فإن تطور هذا الحقل فى كندا منذ منتصف الثمانينيات أكد أيضاً على الجانب العضوى وإن كان أساساً من مفهوم جديد للعلاقات الجنسية من منظور نسائى .

لقد اقترحت هيلين سيشو Hélène Cixous أن الكتابة "الأنثوية " تحدث بين قطبين هما الذكر والأنثى: "الكتابة هى بالضبط أن يعمل المرء فى منطقة تقع بين شيئين اثنين مراقباً فى الوقت ذاته الشيء ذاته والآخر وهى عملية لايمكن الحياة بدونها، محطماً يذلك عمل الموت " [٣٦]. ولقد بنت المنظرات النسائيات للترجمة فوق فكرة سيشو عن "البينية" وطورنها بطرق شتى ، وتعلق نيكول وارد ـ جوف

على سبيل المثال وهى كاتبة وناقدة ثنائية اللغة والثقافة بقولها :

إن المترجم هو مخلوق بينى ، فهو/هى مثل الكلمات المترجمة يتأرجح لانهائيا بين المعانى ، وهو /هى يحاول أن يكون الوسيط ، وأن يقترح بطريقة ماكرة القراءات المكنة فى لغة أجنبية إلى جانب ما توفره الترجمة المنتقاة .. إنك تقاد إلى التأمل فى كيفية بناء ترجمات معينة ، ما الذى يفقد منها وما الذى يكتسب ، وكيف تتغير فى رحلتها من لغة إلى أخرى [٣٧].

لقد اعتبرت الفكرة الثنائية القديمة عن الترجمة أن النص الأصلى والنص المترجم يمثلان قطبين اثنين ، أما النظرية النسائية للترجمة فهى تركز على المسافة التفاعلية بين القطبين، وتلاحظ أن هذين القطبين كانا - دومًا - يفسران بمفهومى المذكر والمؤنث ، إن الأساس الذى تقوم عليه استعارة "الجميلات الخائنات" هو أن المنبع أو الأصل هو مذكر وذو قدرات فائقة بينما يكون نص الهدف مؤنث وخاضع ، والنظرية النسائية للترجمة وهى تحتفى بصفة البينية تعيد بناء المكان الذى تحدث فيه الترجمة بطريقة مزدوجة النوع أى أنها لاتنتمى لنوع دون الآخر.

إن بعض الأبحاث النسائية المثيرة فى كندا ركزت على المنظرين/ المنظرات والمترجمين/المترجمات ذوى الميول الجنسية الشاذة أو ممن لهم ميول جنسية ثنائية ، فالمجموعة التى تعمل مع نيكول بروسارد Nicole Brossard وحولها -على سبيل المثال- يرفضون كلا من النقد الذى يركز على الكاتب والنقد الأكثر حداثة الذى يركز على القارئ ، ويجادلون بأنه لا ينبغى إعطاء أولوية للكاتب أو للقارئ ، وتصف كاثى ميزى Kathy Mezei عملية الترجمة "كعمل مركب من القراءة والكتابة " مدركة أن المترجم هو قارئ وكاتب فى آن واحد : "عندما أترجم فأنا أقرأ النص ... ثم أعيد قراءة النص وأعيد قراءته مرة أخرى ، وبعدها أكتب باللغة الخاصة بى ، بكلماتى : أنا أكتب ما قرأت ، وهذه القراءة تعيد كتابة ما أكتب "[٣٨]. وهذه فكرة عن الترجمة تختلف تمامًا عما اقترحه جورج ستاينر George Steiner الذى يرى أن الترجمة تنطوى على عملية " اختراق بهدف التملك" لنص المنبع بحيث يتم "الاستيلاء" على النص وبعدها يكفر المترجم عن هذه الفعلة العدوانية بلفتة تعويضية[٣٩].

و قامت عالمة ترجمة كندية أخرى وهى باربارا جودارد Barbara Godard بإنشاء علاقة بين الأبحاث النسائية عن الترجمة ونظرية الترجمة لما بعد الحداثة ، وجادلت بأنه على الرغم من أن فكرة "الاختلاف " من الناحية التقليدية كانت تمثل موضوعًا سلبيا إلا أنها في النظرية النسائية للترجمة موضوع ايجابى:

إن الاختلاف كما حاولت النظرية النسائية أن توضح هو عامل محورى فى العمليات الإدراكية وفى الممارسات النقدية ... فالمترجمة النسائية وهى تؤكد اختلافها النقدى وسعادتها بعملية إعادة القراءة وإعادة الكتابة غير المحدودة تتباهى بأدلة تصرفها فى النص ، وسينطوى التصرف النسائى للنص على تحول فى صورة المترجم كشخص خجول متواضع لا يؤكد وجوده الذاتى [٤٠] .

وتعلن جودارد أن المترجمة النسائية جريئة وتتباهى بامتلاكها للنص وإعادة امتلاكها له ، فهى مترجمة لا تود محو وجودها ، ومثل المترجمين البرازيليين "الشيطانيين" فهى تؤكد حقها فى تشكيل نص المنبع والتصرف فيه ، وتعلن سوزان دى لوتبينيير - هاروود وهى عالمة أخرى تابعة لمدرسة الترجمة الكندية بأن ممارستها للترجمة هى نشاط سياسى وأن "الترجمة هى فعل من الإبداع اللغوى الذى كثيراً مايزيد النص الأصلى غنى بدلاً من أن يخونه "(٤١)

إن ما تشترك فيه كل من مجموعتى منظرى الترجمة البرازيليين والكنديين هو الهدف الواحد وهو الاحتفاء بدور المترجم وإبراز دوره ، وذلك عن طريق عمل عدوانى يسعى لإعادة بناء الهرمية الأبوية /الأوروبية القديمة من جديد ، فالترجمة من هذا المنظور هى فى الحقيقة نشاط سياسى له أهمية عظمى ، ويستخدم هارالدو وأوجوستو دى كامبوس الترجمة كوسيلة لتأكيد حقهما كمواطنين برازيليين فى إعادة قراءة الأدب الأوروبى المعترف به وإعادة امتلاكه ، بينما تعتبر النساء الكنديات أن الترجمة هى أساسية لوجودهن كناطقات بلغتين وكنساء تجاهدن ضد القيم اللغوية /الذكورية ، وكلا المجموعتين تسعيان لإيجاد ممارسات ومصطلحات للترجمة تعبر عن الانفصال عن سيطرة التراث الأوروبى حتى وهو فى حالة انتقال ، هذه المجموعات كل واحدة بطريقتها المختلفة تقترح تصوراً للترجمة يقوم على نظرية ما بعد الاستعمار ويعارض النظرة الاستعمارية القديمة وذلك عن طريق استخدام واحدة من هذه المجموعات للغة المجازية للدم والموت ، والأخرى باستعمالها لتشبيهات واستعارات مستقاة من فكرة "اللغة الأم" ، وكما يذكرنا هنرى ميشونيك Henri Meschonnic فإن "الاستعمارية الثقافية تميل إلى نسيان تاريخها ذاته إلى حد عدم القدرة على إدراك دور الترجمة فى الثقافة "(٤٢). ولهذا فإن إعادة النظرة الثورية فى موضوع الترجمة هو عنصر أساسى من عناصر الدراسات الأدبية لما بعد الاستعمار، إن النظر إلى التاريخ الثقافى عن طريق تاريخ الترجمات وكيفية استقبالها فى مجتمع الهدف يمكن أن يسلط ضوءاً جديدا على العلاقات المتداخلة بين الآداب ، إلى جانب تحدى الهرميات المعروفة من الأدباء "العظام" "والهامشيين" أو من العصور "العظمى" أو "الأدنى" من عصور النشاط الأدبى، ولقد قدمت نظرية الأنظمة المتعددة التى اقترحها إيفان - زوهار إحدى السبل نحو تحقيق عملية المراجعة هذه ، ولكن على نفس الدرجة من الأهمية كانت أبحاث المترجمات النسائيات الكنديات الناطقات بلغتين وأبحاث المدرسة البرازيلية وهى توضح

أن هناك طرقًا بديلة لتحدى التهميش التقليدى للترجمة ، وقدم إيفان - زوهار طريقة تفكير جديدة حول التاريخ الأدبى ، كما قدم الأخوان دى كامبوس طريقة جديدة للتفكير فى العلاقة بين نصوص المنبع ونصوص الهدف وذلك بوضع أولوية لدور المترجم فى هذه العلاقة ، بينما رفضت نيكول بروسارد وسوزان دى لوتبينيير - هاروود أى تصور عن التناقضات الثنائية وحاولتا اكتشاف المسافة الحيوية التى تقع فى المنتصف .

إن المدى الهائل للدراسات التى تجرى فى الوقت الراهن فى مجال دراسات الترجمة، والدوريات الجديدة التى تظهر إلى الوجود ، وانتشار المؤتمرات الدولية وأعداد الكتب المؤلفة ورسالات الدكتوراه التى تكتب كلها تشهد على حيوية هذا الحقل الدراسى والذى كان يعتبر هامشيًا وبلا وزن من قبل ، وحيث إن دراسات الترجمة تقوم على منهجيات متنوعة فلقد أصبحت مجالا بينيا بحق ، وربما كان من الأفضل استخدام مصطلح مثل "الدراسات بين الثقافية" لوصف هذه الدراسة ، إن من الصعب الآن أيضًا أن ننظر إليها كمجرد فرع صغير من فروع الأدب المقارن ويعود ذلك إلى حد ما إلى أن مصطلح "الأدب المقارن" وكما حاولنا أن نوضح فى هذا الكتاب أصبح بلا معنى اليوم (بل لم يكن ذا معنى منذ البداية) وأيضًا إلى حقيقة أن مجال هذه الدراسة مجال حيوى ومهم فى الوقت الذى يعانى فيه الأدب المقارن من تدهور وانحدار كممارسة شكلية .

وهناك بالطبع مدارس فكرية مختلفة حول العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن، وهناك البعض الذى مازال يعتبر الترجمة نشاطًا هامشيًا ويرفض أفكار مجموعة الأنظمة المتعددة ويتمسك بتصوره عن الأدب كقوة تحضر عالمية ، هؤلاء العلماء يميلون فى توجههم إلى مركز أوروبى ويتمسكون بإيمانهم باستمرارية الأدب المعترف به وما يحتوى عليه من أعمال أدبية "عظيمة" ، ثم هناك أولئك أيضًا الذين يجادلون بأنه يتعين على دراسات الترجمة أن تنفض عنها علاقتها بالأدب المقارن تمامًا، وأن الدراستين ليس بينهما موضوع مشترك كما أن لهما اهتمامات و منهجيات مختلفة ، ويجادلون بأن الأدب المقارن مازال محصورًا فى شباك الشكلية ومازال يصارع وضعه الدائم فى أزمة ، وأن اقتران مجال دراسات الترجمة الجديد الناشئ بالوضع الحرج للأدب المقارن لابد وأن يفسده حيث إن مجاله الحقيقى هو مجال تاريخى ولغوى .

ويبدو أن هذين الموقفين لا يستحقان أن نتتبعهما ولقد حاولنا فى هذا الكتاب أن

نوضح أن أزمة الأدب المقارن تأتى من التراث الوضعى الذى أورثنا إياه القرن التاسع عشر والذى يضع أوروبا فى المركز كما تأتى من رفض المعنى السياسى المتضمن فى عملية النقل بين الثقافات وهى عملية أساسية لأى نشاط مقارن ، كما جادلنا أيضا بأن ما يسمى بالأزمة لا ينطبق على علماء المقارنة من أفريقيا أو الهند أو الصين أو أمريكا اللاتينية لأنهم شيدوا دراسات الأدب المقارن فوق قاعدة إيديولوجية (عقائدية) مختلفة متخذين نقطة بدايتهم ليست فكرة مجردة عن قيم جمالية عالمية تتعدى حدود الثقافات بل الاحتياجات المباشرة لثقافتهم ذاتها ، ومن أهم هذه الاحتياجات التى يعبرون عنها جميعًا هى الحاجة لإثراء لغتهم (أو لغاتهم) القومية وتطويرها ، وتقدم لنا نظرية الأنظمة المتعددة وسيلة للنظر إلى عملية التطور لا من مفهوم التأثرات والحركات بل بمفهوم ملموس من سياسة الترجمة والاستراتيجيات عبر القومية ، وأسئلة مثل ما الذى يترجم ، ومتى ومن يقوم بالترجمة ، كيف تستقبل الترجمة وما هى مكانتها فى الثقافة المستقبلة كلها أسئلة أساسية ، ولقد بدأ فى طرح هذه الأسئلة ليس أولئك الذين يلقبون أنفسهم باسم متخصصى الأدب المقارن بل هؤلاء الذين يقولون إن مجال تخصصهم هو دراسات الترجمة ، فالترجمة لها علاقة بالسلطة والقوة وكما يعبر آندريه لوفيفير عن هذه الفكرة :

ليست الترجمة مجرد "نافذة مفتوحة على عالم آخر " أو أيا من هذه التعبيرات الورعة المستهلكة ، ولكنها قناة تفتح - وكثيرا ما يقابل هذا بإحجام ليس بالقليل - وتنفذ من خلالها التأثيرات الأجنبية لتخترق الثقافة المحلية وتتحداها وربما أيضا لكى تحولها عن مسارها[٤٣].

وتجادل باسنيت ولوفيفير فى مقدمتهما لمجموعة المقالات بعنوان **الترجمة والتاريخ والثقافة** (١٩٩٠) بأن الوقت قد حان لإعادة التفكير فى تهميش الترجمة داخل الأدب المقارن :

مع تطور دراسات الترجمة كدراسة أكاديمية قائمة بذاتها ، ولها منهجيتها المستمدة من المقارنة الإحصائية ومن تاريخ الثقافة فإن الترجمة أصبحت قوة مؤثرة من قوى التعبير فى تطور الثقافة العالمية ولا يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة بدون الاهتمام بالترجمة [٤٤] .

وبينما يظل الأدب المقارن فى الجدل عما إذا كان بالإمكان اعتباره دراسة

أكاديمية أم لا فإن دراسات الترجمة تقرر وبقوة أنها دراسة أكاديمية ، وهذا التصريح تؤكده قوة الأبحاث فى هذا المجال وحيويتها على نطاق العالم بأسره، لقد حان الوقت لإعادة النظر فى العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ولبداية جديدة .

فى عام (١٩٧٩) طرح مقال كتبته هايدى هارتمان Heidi Hartmann وعنوانه "الزواج التعس بين الماركسية والحركة النسائية " بطريقة مرحة سلسلة من المشاكل مستخدما استعارة الزواج [٤٥]. وتساءلت عما إذا كان بالإمكان رأب صدع العلاقة أم أن الوقت قد حان لكى يحدث الطلاق ؟ ويمكننا أن نستعير هذا التشبيه لوصف العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة ؛ حيث كان يوجد دائمًا جانب مسيطر وآخر خاضع باعتبار الأدب متفوقا على الترجمة، إن إعادة تحديد هذه العلاقة سيغير من ميزان القوى وسيضع دراسات الترجمة كالشريك الأساسى بينما يفقد الأدب المقارن سطوته ، وسيكون لهذا معنى ليس فقط من منطلق الحالة الجديدة التى عليها الأبحاث الحالية فى هذين المجالين ولكن الأدب المقارن جاهد مرارًا وتكرارًا لتحديد هويته بالإصرار بدرجات متفاوتة على التمسك ببعض القيم ورفض الدعوة لضرورة تحديد أكثر وضوحًا لمدى هذه الدراسة ومنهجيتها بينما عنيت دراسات الترجمة بالنصوص والسياقات ، بالتطبيق وبالنظرية ،بالعمليات الثنائية والعمليات الآنية ، وأهم من كل ذلك بعملية التصرف التى تحدث فى عملية النقل بين الثقافات وما تتضمنه من معانٍ إيديولوجية .

ونحن إذ نقترب نحو نهاية القرن العشرين فإن الوقت لاشك قد حان لكى ندرك أن عصرا قد مضى وولى ، وأن الكتابة لا تحدث فى فراغ بل داخل سياق ، وأن عملية ترجمة نصوص من نظام ثقافى معين إلى نظام آخر ليست عملية حيادية أو بريئة أو شفافة ، وإنما الترجمة نشاط شديد التفجر والتعدى ، وتستحق سياسات الترجمة اهتماما أكبر مما حظيت به فى الماضى ، فلقد لعبت الترجمة دورًا أساسيًا فى التحولات الثقافية ، وبينما نناقش العمليات الثنائية لممارسات الترجمة يمكننا أن نتعلم الكثير عن وضع الثقافات المستقبلة فى علاقتها بثقافات نص المنبع .

لقد ولت أيام عظمة الأدب المقارن كدراسة أكاديمية ، وغيرت أبحاث عبر- الثقافات التى أجريت داخل دراسات المرأة ونظرية ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية وجه الدراسات الأدبية بصفة عامة ، وينبغى علينا من الآن فصاعداً أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها الدراسة الأكاديمية الرئيسية وإلى الأدب المقارن بوصفه فرعًا قيمًا من مجالات الدراسة بها .

الهوامش

مقدمة

1 - Matthew Arnold, **On the Modern Element in Literature**, Inaugural Lecture delivered in the University of Oxford, 14 November 1857 .

ماثيو أرنولد : **حول العنصر الحديث في الأدب** ، محاضرة افتتاحية ألقيت في جامعة أكسفورد في ١٤ نوفمبر عام ١٨٥٧

2 - Johann W. von Goethe, 'Some Passages Pertaining to the Concept of World Literature', in Hans Joachim Schultz and Phillip H. Rhein (eds) Comparative Literature: The Early Years, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973 , pp. 3 - 11

يوهان و. فون جوته : "بعض المقتطفات حول فكرة الأدب العالمي" في **الأدب المقارن : السنوات الأولى** (تحرير : هانس يواكيم شولتس و فيليب هـ . راين) ، ١٩٧٣ ، ص ٣ – ١١

3 - René Wellek, 'The Crisis of Comparative Literature', in Concepts of Criticism. New Haven and London, Yale University Press, 1963 pp. 282-296

رينيه ويلك : "أزمة الأدب المقارن" في **مفاهيم النقد** ، نيو هيفين و لندن ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٦٣، ص ٢٨٢-٢٩٦

4 - Benedetto Croce, 'Comparative Literature', in Schultz and Rhein, 1973 ,pp: 215-223

بينيديتو كروتشي: "الأدب المقارن" في شولتس و راين ، ١٩٧٣، ص ٢١٥-٢٢٣ .

5 - Croce. p222

كروتشي ، ص ٢٢٢.

6 - Charles Mills Gayley, 'What is Comparative Literature?' **Atlantic Monthly**, (1903) pp. 56 - 68.

تشارلس ميلز جيلي ، "ما هو الأدب المقارن؟" **مجلة الأطلنطي الشهرية** ، ٩٢ (١٩٠٣)، ص ٥٦ – ٦٨

7 - Francois Jost, **Introduction to Comparative Literature, Indianapolis,**

Bobbs-Merril, 1974 ,pp. 29-30

فرانسوا جوست: **مقدمة للأدب المقارن** ، إنديانابوليس ، بوبز-ميريل ، ١٩٧٤، ص ٢٩ –٣٠ .

8 - René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature**, London, Jonathan Cape, 1949 ،p. 44

رينيه ويلك و أوستين وارين : **نظرية الأدب** ، لندن ، جوناثان كيب ، ١٩٤٩، ص ٤٤

9 - Harry Levin, Comparing the Literature, Presidential Address, at the meeting of the American Comparative Literature Association, Indiana University, 1968 .Publ. in Grounds **for Comparison**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972 ،pp. 74-90

هارى ليفين : **مقارنة الأدب** ، الخطاب الافتتاحى لاجتماع رابطة الأدب المقارن الأمريكية ، جامعة إنديانا ، ١٩٦٨ ، منشورة فى كتاب **أسس المقارنة** ، ١٩٧٢، ص ٧٤-٩٠

10 - Swapan Majumdar, **Comparative Literature: Indian Dimension**, Calcutta, Papyrus 1987 ،p 53

سوابان ماجومدار : **الأدب المقارن : البعد الهندى** ، كالكاتا ، بابايرس ١٩٨٧، ص ٥٣

11 - Ganesh Devy, 'Comparative Literature in India', **New Quest**, no. 63 ،May-June 1978-،pp. 133-147

جانيش ديفى : "الأدب المقارن فى الهند" ، **البحث الجديد** ، ٦٣ ، مايو-يونيو ١٩٨٧ ، ص ١٣٣-١٤٧

12 - Homi Bhabha ' ،Articulating the Archaic: Notes on Colonial sense' in Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds), **Literary Theory Today**. Cambridge, Polity Press, 1990 ،pp. 219-203

هومى بابا : " التعبير عن القديم : مذكرات حول مفهوم الاستعمار" فى كتاب **نظرية الأدب اليوم** (تحرير: بيتر كولير و هيلجا جير-رايان) كامبريدج ، مطبعة بوليتى، ١٩٩٠، ص ٢٠٣-٢١٩

13 - James Snead, 'Repetition, as a figure of black culture', in Harry Louis Gates Jr. (ed.) **Black Literature and Literary Theory**, New York and London, Methuen, 1948 pp. 59-80

جيمس سنيد : "التكرار كشكل من أشكال الثقافة السوداء" فى كتاب الأدب الأسود ونظرية الأدب (تحرير: هارى لويس جيتس الصغير) ، نيو يورك و لندن ، ميثوين، ١٩٨٤ ، ص ٥٩-٨٠

14 - Terry Eagleton, **Literary Theory: An Introduction**, Oxford, Blackwell, 1983 ،p. 22

تيرى إيجلتون : **نظرية الأدب : مقدمة** ، أكسفورد ، بلاكويل، ١٩٨٣، ص ٢٢

15 - Eagleton, p. 30

تيرى إيجلتون، ص ٣٠

16 - Edward Said, Orientalism, London, Routledge and Kegan Paul, 1978 ،p. 203.

إدوارد سعيد : **الاستشراق** ، **لندن** ، روتلدج و كيجان بول ، ١٩٧٨، ص ٢٠٣

17 - Zhang Longxi, 'The Myth of the Other: China in the Eyes of the West,' in Yang Zhouhan and Yue Daiyun (eds) **Cultual Interflow East and West: Literatures, Histories**

and Literary Histories, Shenyang, University of Liaoning Press, 1989 ،pp. 188 - 223

زانج لونجي: " أسطورة الآخر : الصين في عيون الغرب" في كتاب **التمازج الثقافي بين الشرق والغرب: الأدب والتاريخ والتاريخ الأدبي** (تحرير: يانج زوهان و يو دايان)، شين يانج، مطبعة جامعة ليانينج ، ١٩٨٩، ١٨٨- ٢٢٣

18 - Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**, London and New York, Routledge, 1989 ،p. 2

بيل أشكروفت و جاريث جريفيث و هيلين تيفين : **الإمبراطورية تكتب ثانية : النظرية والتطبيق في آداب ما بعد الاستعمار** ، لندن و نيو يورك ، ١٩٨٩، ص ٢

19 - See: Itamar Evan-Zohar, 'Polysystems Theory', **Poetics Today** I, 2 (Autumn, 1979 pp. 130 - 237 Theo Hermans (ed.), **The Manipulation of literature**, London, Croom Helm, 1985 .Gideon Toury, **In Search of a Theory of Translation**, Tel Aviv, the Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

انظر : إيتامار إيفان-زوهار : "نظرية الأنظمة المتعددة" **في فن الشعر الآن** ، ١ ، ٢ (الخريف ١٩٧٩) ص ١٣٠ – ٢٣٧ ، وانظر : **معالجة الأدب** (تحرير : ثيو هيرمانز) ، لندن، كروم هيلم ، ١٩٨٥، و جيديون توري : **البحث عن نظرية للترجمة** ، تل أبيب ، معهد بورتر لفن الشعر وعلم الإشارات ، ١٩٨٠ .

الفصل الأول

1 - René Wellek, 'The Name and Nature of Comparative Literature', **Discriminations**, New Haven and London, Yale University Press, 1970 ،pp. 1-36

رينيه ويلليك : " اسم وطبيعة الأدب المقارن" **أحكام تمييزية** ، نيو هيفين ولندن ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٧٠، ص ١-٣٦

2 - Matthew Arnold, letter to his sister, May 1848 ،cited in Siegbert Prawer, **Comparative Literary Studies: An Introduction**, London, Duckworth 1973 .

ماثيو أرنولد : خطاب لأخته ، مايو ١٨٤٨ ، مقتبس فى كتاب **الدراسات الأدبية المقارنة** : مقدمة لسيجبرت براور ١٩٧٣ ، لندن، داكورث، ١٩٧٣

3 - Cours de M. Philarète Chasles à l'Athénée. Séance d'ouverture, 17 janvier, 1835 Pub. in **Revue de Paris**, XIII,-no. 71 1835 pp. 238 - 262 English version in H. J. Schulz and P. H. Rhein (eds), **Comparative Literature: The Early Years**, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973 ،pp.13-39.

محاضرات فيلاريت شال فى الاتينيه ، المحاضرة الافتتاحية ، ١٧ يناير ١٨٣٥ ، منشورة فى **مجلة باريس** ، ١٣ ، رقم ٧١ ، ١٨٣٥ ، ص ٢٣٨ – ٢٦٢ ، النسخة الإنجليزية فى كتاب **الأدب المقارن : السنوات الأولى** (تحرير : هانس يواكيم شولتس و فيليب هـ . راين)، تشابل هيل ، مطبعة جامعة نورث كارولينا ، ١٩٧٣ ، ص ١٣ - ٣٩

4 - Byron, Preface to **The Prophecy of Dante**, 1819 ،**The Poetical Works of Lord Byron**, London, Oxford University Press, 1959 ،p. 37

بايرون ، مقدمة **لنبوءة دانتى** ، ١٨١٩، **الأعمال الشعرية للورد بايرون** ، لندن ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٥٩، ص ٢٧

5 - Vladimir Macura, 'Culture as Translation', in Susan Bassnett and André Lefevere (eds) **Translation, History and Culture**, London, Pinter, 1990 ،pp. 64 : 71

فلاديمير ماكورا : " الثقافة كترجمة" فى كتاب **الترجمة والتاريخ والثقافة** (تحرير سوزان باسنيت و أندريه لوفيفر) ، لندن ، بينتر، ، ١٩٩٠ ، ص ٦٤ – ٧١

6 - See Timothy Brennan, The Naticanl Longing for Form, in Homik. Bhabha (ed.) **Nation and Narration** London, Routledge, 1990, pp. 44-71

أنظر تيموثى بريننان : " التطلع القومى نحو الشكل " فى كتاب **الأمة والسرد** (تحرير هومى ك بابا)، لندن ، روتلدج ، ١٩٩٠، ص ٤٤-٧١

7 - Frédéric Lolliée, **A Short History of Comparative Literature from the Earliest**

Times to the Present Day, trans. M. Douglas Power, London, Hodder and Stoughton, 1906، p. 79

فريدريك لوليه : التاريخ الموجز للأدب المقارن من أقدم العصور وحتى العصر الحالى (ترجمة م. دوجلاس باور) ، لندن ، هودر و ستاوتن ، ١٩٠٦ ، ص ٧٩

8 - Minute addressed by Lord Macaulay to Lord Bentinck, Governor General of India2 Feb. 1835 .Reprinted in Philip D. Curtin (ed.) **Imperialism: The Documentary History of Western Civilization**, New York, Walker &Col., 1971 ،pp. 178-191

تعليق وجهه لورد ماكولى إلى لورد بنتيك الحاكم العام للهند ، ٢ فبراير ١٨٣٥ ، أعيد نشرها فى الاستعمار : التاريخ الموثق للحضارة الغربية (تحرير فيليب د. كيرتين) ، نيويورك ، ووكر و كول ، ١٩٧١ ، ص ١٧٨-١٩١

9 - Edward Fitzgerald, letter to Cowell, 20 March 1857 .

إدوارد فيتجيرالد : خطاب لكاويل ، ٢٠ مارس ١٨٥٧

10 - Jawaharlal Nehru, 'The Economic Background of India: The Two Englands', **The Discovery of India**, New Delhi, 1981 ،p. 287

جواهر لال نهرو : "الخلفية الاقتصادية للهند : الإنجلترتان" ، اكتشاف الهند ، نيو دلهى ، ١٩٨١، ص ٢٨٧

11 - C. L. Wrenn,. The Idea of Comparative Literature, pamphlet publ. by the Modern Humanities Research Association, 1968 ،p. 5

ل.ك. رين : فكرة الأدب المقارن ، كتيب نشرته رابطة البحوث الإنسانية الحديثة ، ص ٥

12 - Chasles, 1835.

شال ، ١٨٣٥

13 Ulrich Weisstein, Comparative Literature and Literary Theory. Bloomington, Indiana University Press, 1973 ،p. 171

أولريتش فايسشتاين : الأدب المقارن ونظرية الأدب، بلومينجتون ، مطبعة جامعة إنديانا ، ١٩٧٣، ص ١٧١

14 Paul Van Tieghem, **La Litterature Comparée**, Paris, Colin, 1931 ،p57 (cited in English in Weisstein, 1973 ،p. 5)

بول فان تيجم : الأدب المقارن ، باريس ، كولين ، ١٩٣١ ، ص ٧٥ (مقتبسة بالإنجليزية فى فايسشتاين ، ١٩٧٣ ، ص ٥)

15 - Ferdinand Brunetière, 'European Literature', Revue des deux mondes 161(1900) pp. 326-355 ،in Joachim Schultz and Phillip Rhein (eds) Comparative-Literature:The Early Years, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973 ،pp. 153-182

فرديناند برونتيير : "الأدب الأوروبى" ، مجلة عالمين ، ١٦١ (١٩٠٠) ، ص ٥٥ - ٣٢٦ فى كتاب الأدب المقارن : السنوات الأولى (تحرير : يواكيم شولتس و فيليب راين) ، تشابل هيل ، مطبعة جامعة نورث كارولينا ، ١٩٧٣ ، ص ١٥٣-١٨٢

16 - Max Koch,: **Introduction to Zeitscbrift fur vergleickende Literaturgeschichte,**

I.O.S. (1887) pp. 1-12 in Schultz and Rhein, pp.. 63-77 - 77 Van Tieghem, 1931 .See Weiss-tein, 1973 ،p4

ماكس كوخ : مقدمة مجلة الأدب المقارن ، ١٨٨٧، ص ١ – ١٢ في شولتس و راين ص ٦٣ – ٧٧ ، ٢١ فان تيجم ، ١٩٣١ . أنظر فايسشتاين ، ١٩٧٣ ، ص ٤

17 - Van Tieghem, 1931 .See Weisstein, 1973 ،p. 4

فان تيجم ، ١٩٣١ . انظر فايسشتاين ، ١٩٧٣ ، ص ٤

18 - Weisstein, 1973 ،p. 200

فايسشتاين ، ١٩٧٣، ص ٢٠٠

19 Hugo Meltzl de Lomnitz, 'Present Tasks of Comparative Literature'. in Schultz and Rhein, pp. 53 -62

هيوجو ملتزل دى لومنيتس : "المهام الحالية للأدب المقارن" فى شولتس وراين ، ص ٥٣ – ٦٢

20 - Lolliée, pp 226-227

لولييه ، ص ٢٢٦-٢٢٧

21 - René Wellek, P 17

رينيه ويلليك ، ص ١٧

22 - Weisstein, 1973 ،pp- 13 - 14

فايسشتاين ، ١٩٧٣، ص ١٣ – ١٤

23 René Wellek '،The Crisis of Comparative Literature', in Concepts of Criticism, New Haven, Yale University Press, 1963 ،pp. 282-296

رينيه ويلك : "أزمة الأدب المقارن" فى مفاهيم النقد ، نيو هيفين ، مطبعة جامعة ييل، ١٩٦٣ ، ص ٢٨٢-٢٩٦

الفصل الثانى

1 - Henry Remak, 'Comparative Literature, Its Definition and Function', in Newton Stallknecht and Horst Frenz (eds), **Comparative Literature: Method and Perspective**, Carbondale, Southern Illinois Press 1961 ،p. 3

هنرى ريماك : "الأدب المقارن : تعريفه ووظيفته" فى كتاب الأدب المقارن : المنهج والمنظور (تحرير نيوتن ستولنشت و هورست فرنز) ، كاربونديل ، مطبعة جنوب إلينوى ، ١٩٦١) ، ص ٣

2 - Remak, p. 7

ريماك ، ص ٧

3 - Remak, p. ٣

ريماك ، ص ٣

4 - Charles Mills Gayley, 'What is Comparative Literature?', in Atlantic Monthly, 92، 1903 ،pp. 56 - 68 Reprinted in Joachim Schulz and Phillip Rhein (eds) **Comparative Literature: The Early Years**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973 ،p. 102

تشارلس ميلز جيلى ، "ما هو الأدب المقارن؟" مجلة الأطلنطى الشهرية ، ٩٢ (١٩٠٣)، ص ٥٦ – ٦٨ فى الأدب المقارن : السنوات الأولى (تحرير : هانس يواكيم شولتس و فيليب هـ . راين)، تشابل هيل ، مطبعة جامعة نورث كارولينا ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٢

5 - Hutcheson Macaulay Posnett, 'The Science of Comparative Literature', The Contemporary Review, 79 - 1901 ،pp. 855-872 reprinted in Schulz and Rhein, p188

هاتشسون ماكولى بوزنيت : " علم الأدب المقارن" ، المجلة المعاصرة ، ٧٩ ، ١٩٠١ ، ص ٨٥٥–٨٧٢ ، أعيد طبعه فى شولتس و راين ، ص ١٨٨

6 - Posnett, p. 197

بوزنيت ، ص ١٩٧

7 - Arthur Richmond Marsh, 'The Comparative Study of Literature', PMLA, 11 ،no 2 1896 ،pp 151-170 reprinted in Schulz and Rhein, p. 138

أرثر ريتشموند مارش : " الدراسة المقارنة للأدب" ، مطبوعات رابطة اللغة الحديثة ، ١١ ، العدد ٢ ، ١٨٩٦ ، ص ١٥١٥–١٧٠ ، أعيد طبعها فى شولتس و راين ، ص ١٢٨

8 - Fredric Jameson, The **Prison-House of Language**, Princeton, Princeton University Press, 1972 ,p. 45

فريدريك جيمسون : سجن اللغة ، برينستون ، مطبعة جامعة برينستون ، ١٩٧٢ ، ص ٤٥

9 - René Wellek, 'The Name and Nature of Comparative Literature', Discriminations, New Haven and London, Yale University Press, 1970 ,pp. 20-21

رينيه ويلليك : " اسم وطبيعة الأدب المقارن" أحكام تمييزية ، نيو هيفين ولندن ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٧٠، ص ٢٠ - ٢١

10 - Ulrich Weisstein, **Comparative Literature and Literary Theory**, Bloomington, Indiana University Press,- 1968 ,pp. 13 - 14

أولريتش فايسشتاين ، الأدب المقارن ونظرية الأدب، بلومينجتون ، مطبعة جامعة إنديانا ، ١٩٧٣، ص ١٣ - ١٤

11 - Weisstein, p. 13

فايسشتاين ، ص ١٣

12 - Swapan Majumdar, **Comparative Literature, Indian Dimensions**, Calcutta, Papyrus, 1987 ,p. 54

سوابان ماجومدار: الأدب المقارن : أبعاد هندية ، كالكاتا ، بابيرس ، ١٩٨٧، ص ٥٤

13 - Majumdar, p. 54

ماجومدار، ص 54

14 - Sri Aurobindo, **The Human Cycle**, Ashram, Pondicherry, 1943 ,p83

سرى أوروبيندو :الدورة الإنسانية ، أشرام ، بونديتشرى ، ١٩٤٣، ص ٨٣

15 - Chidi Amuta, **The Theory of African Literature**, London, Zed Books, 1989 ,p. 19

تشيدى أموتا : نظرية الأدب الإفريقي ، لندن ، كتب زد ، ١٩٨٩، ص ١٩

16 - Chinua Achebe, **Morning Yet on Creation Day**, London, Heinemann, 1975 ,p. 9

شينوا أشيبى : مازال الوقت صباحاً يوم الخليقة ، لندن ، هاينمان ، ١٩٧٥، ص ٩

17 - Kimberley W. Benston, 'I yam what I am: the topos of (un)naming in Afro-American literature', in Henry Louis Gates Jr .(ed.), Black Literature and Literary Theory, New York and London, Methuen, 1984 ,pp. 151-175

كيمبرلي و. بنستون : "أنا هو أنا : موضوع إعطاء الأسماء وتغييرها فى الأدب الأمريكى الإفريقى" فى كتاب الأدب الأسود ونظرية الأدب (تحرير : هنرى لويس جيتس الصغير) نيو يورك ولندن، ميثوين، ١٩٨٤، ص ١٥١ - ١٧٥

18 - Sigmund Freud, **Group Psychology and the Analysis of the Ego**, trans. James Strachey, New York, Norton, 1959 ,pp. 33-34

سيجموند فرويد : علم النفس الجماعي وتحليل الأنا (ترجمة جيمس ستراشي) نيويورك ، نورتون، ١٩٥٩، ص ٣٣ - ٢٤

19 - Siegbert Prawer, Comparative Literary Studies: An Introduction, London, Duckworth, 1973 ،p. 102

سيجبرت براور: الدراسات الأدبية المقارنة : مقدمة ، لندن ، داكورث، ١٩٧٣، ص ١٠٢

20 Henry Gifford, Comparative Literature, London, 1969 ،p. 73.

هنري جيفورد: الأدب المقارن ، لندن ، ١٩٦٩، ص ٧٣

21 - Richard Johnson, 'The story so far: and further transformations?', in David Punter (ed.), Introduction to Contemporary Cultural Studies, London, Longman, 1986 ،pp. 277-314

ريتشارد جونسون : "القصة حتى الآن : وتحولات أخرى؟" في كتاب مقدمة للدراسات الثقافية المعاصرة (تحرير دافيد بانتر) لندن ، لونجمان ، ١٩٨٦ ص ٢٧٧ - ٣١٤ .

الفصل الثالث

1 - Seamus Heaney, 'An Open Letter', in Field Day Theatre Company, Ireland's Field Day, London, Hutchinson, 1985 ,p –23-30

شيماس هينى : "خطاب مفتوح" فى يوم السعادة فى ايرلندا ، لندن ، هاتشيسون ، ١٩٨٥، ص ٢٣–٣٠

2 - Glanville Price, The Languages of Britain, London, Edward Arnold, 1984.

جلانفيل برايس : لغات بريطانيا ، لندن ، إدوارد أرنولد ، ١٩٨٤

3 - Price, p. 186 .

برايس ، ص ١٨٦

4 - Henry Wyld, The Growth of English, London, Murray, 1907 ,p. 48.

هنرى وايلد : نمو الإنجليزية ، لندن ، ماراى ، ١٩٠٧ ، ص ٤٨

5 - George Sampson, English f or the English, London, 1925 p. 41 .

جورج سامبسون : الإنجليزية للإنجليز ، لندن ، ١٩٢٥، ص ٤١

6 - Saunders Lewis, 'Byd a Betws' (1941) cited in Thomas Parry, A History of Welsh Literature, trans. H. Idris Bell, Oxford, Clarendon, 1955 ,P. 412

سوندرز لويس : "بيد أ بيتويس" (١٩٤١) مقتبسة فى كتاب تاريخ الأدب الويلزى ، ترجمة هـ. إيدريس بيل ، أكسفورد ، كلاريندون ، ١٩٥٥، ص ٤١٢

7 - Hugh Macdiarmid, from 'A Drunk Man Looks at the Thistle', in M. Grieve and W. Aitken (eds), Complete Poems, London, Martin Brian and O'Keeffe,1978.

هيو ماكديرميد : من "رجل مخمور ينظر إلى النبات الشوكى" فى القصائد الكاملة (تحرير م. جريف و وأيتكن) ، لندن ، مارتن براين و أوكيف ، ١٩٧٨

8 - Thomas Davis, 'Our National Language', in Mark Storey (ed.), Poetry and Ireland since 1800 :A Source Book, London, Routledge, 1988 ,P 47.

توماس ديفيس : "لغتنا القومية" فى الشعر وايرلندا منذ ١٨٠٠ : كتاب مرجعى (تحرير : مارك ستورى) ، لندن ، روتليدج ، ١٩٨٨، ص ٤٧

9 - John Williams, Twentieth-Century British Poetry. A Critical Introduction, London, Edward Arnold, 1987 ,p. 95

جون ويليامز : الشعر البريطانى فى القرن العشرين : مقدمة نقدية ، لندن ، إدوارد أرنولد ، ١٩٨٧، ص ٩٥

10 - Heaney, 1985

هينى ، ١٩٨٥

11 - John Hewitt, 'An Irishman in Coventry', in Frank Ormsby (ed.), **Poets from the North of Ireland**, Belfast, Blackstaff Press, 1979 ،p. 28.

جون هيويت : "رجل أيرلندى فى كوفنترى" فى شعراء من أيرلندا الشمالية (تحرير فرانك أورمسبى)، بلفاست ، مطبعة بلاكستاف ، ١٩٧٩ ، ص ٢٨

12 - Sorley Maclean, in Robin Bell (ed.), The Best of Scottish Poetry, Edinburgh Chambers, 1989 ،P. 112

سورلى ماكلين : أفضل الأشعار الاسكتلندية (تحرير روبن بيل) ، إدنبره تشامبرز ، ١٩٨٩ ، ص ١١٢

13 - Michael O'Loughlin, 'Cuchulainn', in Sebastian Barry (ed.), **The Inherited Boundaries: Younger Poets of the Republic of Ireland**, Dublin Dolmen, 1986 ،p. 123.

مايكل أولوخلين : "كوشولين" فى الحدود الموروثة : الشعراء الشباب فى جمهورية أيرلندا ، دابلن دولمان ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٣

14 - John Montague, 'Like Dolmens Round My Childhood, the Old People', in Ormsby, pp. 89-90

جون مونتاجيو : "العجائز : مثل القبور حول طفولتى" فى أورمسبى ، ص ٨٩ - ٩٠

15 - Norman MacCaig, 'Rings on a Tree' (1968) in Charles King, Twelve Modern Scottish Poets, London, University of London Press, 1971 ،p 102.

نورمان ماكيج : " حلقات حول شجرة" فى كتاب تشارلس كنج إثنا عشر شاعر أيرلندى ، لندن ، مطبعة جامعة لندن ، ١٩٧١ ، ص ١٠٢

16 - John Speirs 'A Survey of Medieval Verse', in Boris Ford)ed.), **The Age of Chaucer**, Harmondsworth, Penguin, 1954 ،p. 54.

جون سبيرز : "مسح لشعر العصور الوسطى" فى عصر تشوسر (تحرير بوريس فورد) ، هارموندزورث ، بنجوين ، ١٩٥٤ ، ص ٥٤

17 - William of Malmesbury (c.1130) cited in Bruce- Dickins and R. M. Wilson (eds), Early Middle English Texts, London, Bowes and Bowes, 1951 ،p- xvii.

وليام من ماليسبرى (١١٣٠) مقتبسة فى كتاب نصوص من الإنجليزية الوسطى (تحرير بروس ديكينز و ر.م. ويلسون) ، لندن ، باوز و باوز ، ١٩٥١ ، ص ١٧

18 - Douglas Hyde, **A Literary History of Ireland**, London, Benn, 1967 (first published 1899) p. 216.

دوجلاس هايد : التاريخ الأدبى لأيرلندا ، لندن ، بن ، ١٩٦٧ (طبع لأول مرة عام ١٨٩٩) ، ص ٢١٦

19 - Hyde, p. 453

هايد ، ص ٤٥٣

20 - Hyde, p. 493

هايد ، ص ٤٩٣

21 - **The Complaynt of Scotland** (1549) cited in Glanville Price, p. 189

شكوى إسكتلندا (١٥٤٩) مقتبسة فى جلانفيل برايس ، ص ١٨٩

22 - **The Complaynt of Scotland**, cited in Rory Watson, **The Literature of Scotland**, London, Macmillan, 1984 ،p. 93.

شكوى إسكتلندا اقتبسها رورى واتسون فى أدب إسكتلندا ، لندن ، ماكميلان ، ١٩٨٤ ، ص ٩٣

23 - Parry, p. 196 .

بارى ، ص ١٩٦

24 - Michael Kelly, **Reminiscences**, vol. 1 .cited in Hyde, p. 622.

مايكل كيلى : ذكريات ، المجلد ١ ، مقتبسة فى هايد ، ص ٦٢٢

25 - Nicholas Phillipson, **The Enlightenment in Context**, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 ،pp. 19 - 20 .

نيكولاس فيليبسون : عصر النهضة داخل سياقه ، كامبريدج ، مطبعة جامعة كامبريدج ، ١٩٨١ ، ص ١٩ – ٢٠

26 - Sean Lucy, 'What is Anglo-Irish Poetry?', in Sean Lucy (ed.), **Irish Poets in English,** Cork and Dublin, 1973 ،p. 15.

شين لوسى : "ما هو الشعر الأنجلو-أيرلندى؟" فى الشعراء الأيرلنديين بالإنجليزية ، كورك ودابلن ، ١٩٧٣ ، ص ١٥

27 - David Cairns and Sean Richards, **Writing Ireland :Colonialism, Nationalism and Culture**, Manchester, Manchester University Press, 1988 ،p. 154.

جامعة مانشستر ، ١٩٨٨ ، ص دافيد كيرنز وشين ريتشاردز :كتابة أيرلندا : الاستعمارية و القومية و الثقافة ، مانشستر ، مطبعة ١٥٤

28 - Siegbert Prawer, **Comparative Literary Studies: An Introduction**, London, Duckworth, 1973 ،p. 13.

سيجبرت براور :الدراسات الأدبية المقارنة : مقدمة ،، لندن، داكورث، ١٩٧٣، ص ١٣

29 - Pierre Bourdieu, 'Le paradoxe du sociologue', in **Questions de sociologie**, Paris, Editions de Minuit, 1980 ،p. 86 .

بيير بورديو : "مفارقة عالم الإجتماع" فى قضايا فى علم الاجتماع ، باريس ، مينوى ، ١٩٨٠، ص ٨٦

30 - Patrick Kavanagh, from **Collected Prose**, 1967 .in Storey, pp. 200 - 206.

باتريك كافاناه : من الأعمال النثرية الكاملة ، ١٩٦٧ ، في ستوري ، ص ٢٠٠ - ٢٠٦

31 - Kavanagh, pp. 205 - 206.

كافاناه ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦

32 - Jackie Kay, 'Photo in the Locket', in **The Adoption Papers**, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1991 ,p. 49.

جاكي كاي : «صورة في قلادة » في أوراق التبني ، نيوكاسل على التاين ، بلوداكس ، ١٩٩١ ، ص ٤٩

33 - MacDiarmid, pp. 1170-1171

ماكديرميد ، ص ١١٧٠-١١٧١

34 Alun Llewellyn-Williams, 'Here in the Quiet fields', cited in Parry, p. 431.

آلان لويلين :"هنا في الحقول الهادئة" مقتبسة في باري ، ص ٤٣١

35 Paul Durcan, 'Ireland, 1972 ,'in Paul Muldoon (ed.), **The Faber Book of Contemporary Irish Poetry**, London, Faber and Faber, 1986 ,p. 314

بول دوركان : "كتاب فابر للشعر الأيرلندي المعاصر (تحرير : بول مالدون) ، لندن ، فابر وفابر ، ١٩٨٦ ، ص ٤١٣

36 - Ian Crichton-Smith, 'Seagulls', in King ,p. 172.

إيان كريشتون-سميث : "النوارس" في كينج ، ص ١٧٢

37 - Geoffrey Hill, 'Idylls of the King', from **Tenebrae**, London, André Deutsch, 1978.

جيفري هيل : "صور الملك" ، من كتاب الظلمات ، لندن ، أندريه دويتش ، ١٩٧٨

38 - Anthony Thorlby, **The Times Literary Supplement**, 25 July 1968 ,P. 794.

أنتوني ثورلبي : الملحق الأدبي للتايمز ، ٢٥ يوليو ١٩٦٨ ، ص ٧٩٤

39 - C. D. Narasimhaiah, **The Swan and the Eagle**, Simla, Indian Institute of Advanced Study, 1969 ,p. 8.

س.د. ناراسيمهايا : البجعة والصقر ، سيملا ، المعهد الهندي للدراسات المتقدمة ، ١٩٦٩، ص ٨

40 - Clayton Koelb and Susan Noakes, **The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice**, New York, Cornell University Press, 1988 ,p. 6

كلايتون كولب وسوزان نوكس : المنظور المقارن للأدب : مداخل للنظرية والتطبيق ، نيو يورك ، مطبعة جامعة كورنيل ، ١٩٨٨ ، ص ٦

41 - Koelb and Noakes, p. 6

كولب ونوكس ، ص ٦

الفصل الرابع

1 - Peter Hulme, **Colonial Encounters, Europe and the Native Caribbean** 1492-1797, London, Routledge, 1986 ,pp. 49-50.

بيتر هيوم : لقاءات استعمارية : أوروبا والكاريبى الأصلى ١٤٩٢ - ١٧٩٧ ، لندن ، روتلدج ، ١٩٨٦ ، ص ٤٩ - ٥٠

2 - Edmundo O'Gorman, **La invencion de America**, Mexico. FCE, 1984.

إدموندو أو جورمان : اختراع أمريكا ، المكسيك ، ١٩٨٤

3 - Carlos Fuentes, 'Garcia Marquez and the Invention of America', in **Myself with Others, Selected Essays**, London, André Deutsch, 1988 ,p. 184.

كارلوس فوينتيس : " جارثيا ماركيز واختراع أمريكا" فى أنا مع الآخرين : مقالات مختارة ، لندن ، أندريه دويتش ، ١٩٨٨ ، ص ١٨٤

4 - Fuentes, p.184 .

فوينتيس، ص ١٨٤

5 - Wole Soyinka, **Myth, Literature and the African World**, Cambridge, Cambridge University Press, 1976 ,p. vii.

وول سوينكا : الأسطورة و الأدب والعالم الإفريقى ، كامبريدج ، مطبعة جامعة كامبريدج ، ١٩٧٦، ص ٧

6 - Chidi Amuta, **The Theory of African Literature**, London, Zed Books, 1989 ,p. 3

تشيدى أموتا:نظرية الأدب الإفريقى ، لندن ، كتب زد ، ١٩٨٩، ص ٣

7 - Ngugi Wa Thiong'O, 'On the abolition of the English Department', in **Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature**, Culture and Politics, London, Heinemann, 1972

نجوجى وا ثيونجو : "حول إلغاء قسم الأدب الإنجليزى" فى العودة إلى الوطن : مقالات عن الأدب الإفريقى والكاريبى ، الثقافة والسياسة ، لندن ، هاينمان ، ١٩٧٢

8 - Nadine Gordimer, **The Black Interpreters**, SPRO-CAS/RAVAN, Johannesburg 1973 ,P. 5

نادين جورديمر : المفسرون السود ، جوهانسبرج ، ١٩٧٣ ، ص ٥

9 - Jahnheinz Jahn, 'Die Neo-Afrikanische Literatur', Kindles Literatur Lexicon, p. 695, cited in James Snead, 'European Pedigrees/African Contagions: Nationality, Narrative, and

Community in Tutuola, Achebe, and Reed', in Homi Bbabha (ed.) Nation and Narration, London, Routledge, 1990 ،pp .231-249

يانهاينـزيان : " الأدب الإفريقي الجديد" قاموس كيندليس للأدب ، ص ٦٩٥ اقتبسها جيمس سنيد " سلالات أوروبية/ملامسات أفريقية : القومية والسرد الروائي والمجتمع عند تيوتولا وأشيبي و ريد " في الأمة والسرد الروائي (تحرير :هومي بابا) ، لندن روتليدج، ١٩٩٠ ، ص ٢٣١-٢٤٩

10 - Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures, London, Roudedge, 1989 ،p. 36

بيل أشكروفت و جاريث جريفيث و هيلين تيفين : الإمبراطورية تكتب ثانية : النظرية والتطبيق في آداب ما بعد الاستعمار ، لندن و نيو يورك ، ١٩٨٩، ص ٣٦

11 - J. Hector St.John Crèvecoeur, Letters from an American Farmer, cited in Russell Reising, The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature, London, Methuen, 1986.

هيكتور سان جون كريفكور : خطابات من مزارع امريكي ، اقتبسها راسل رايزينج في ماض لايمكن استخدامه : النظرية ودراسة الأدب الأمريكي ، لندن ، ميثوين ، ١٩٨٦

12 - Fuentes, 1988.

فوينتيس ، ١٩٨٨

13 - Ashcroft, et al., 145.

أشكروفت وأخرون ، ص ١٤٥

14 - George Lamming, The Pleasures of Exile, London, Michael Joseph, 1960 p. 3

جورج لامينج " متع المنفى، لندن ، مايكل جوزيف ، ١٩٦٠ ، ص٣

15 - Rodolfo Gonzalez, I am Joaquin (Yo soy joaquin), Toronto, New York, London, Bantam Books, 1972 ،p. 1

رودلفو جونزالس : أنا جواكين ، تورونتو ، نيو يورك ،لندن ، كتب بانتام ، ١٩٧٢، ص ١

16 - Hulme ،1986 ;see chapter ' ،٢Prospero and Caliban', pp. 89-137.

هيوم ، ١٩٨٦ ، انظر الفصل الثالث : " بروسبيرو وكاليبان" ، ص ٨٩ – ١٣٧

17 - Hulme, p. 128 .

هيوم ، ص 128

18 - Lamming, 1960 ،p. 3

لامينج ، ١٩٦٠، ص ٣

19 - See: unpublished doctoral thesis on Wilson Harris and Garcia Marquez, Patricia Murray, University of Warwick, 1993.

انظر : رسالة الدكتوراه غير المنشورة عن ويلسون هاريس وجارثيا ماركيز، باتريشيا ماري ، جامعة واريك ، ١٩٩٣

20 - Octavio Paz, The Labyrinth of Solitude, New York, Grove Press, 1961.

أوكتافيو باز : متاهة الوحدة ، نيو يورك ، مطبعة جروف ، ١٩٦١

21 - Gordimer. P. 5

جورديمر ، ص ٥

22 - Gordimer. P. 6

جورديمر ، ص ٦

23 - Soyinka, p.127

سوينكا ، ص ١٢٧ . "المانيكية " هي مجموعة من المعتقدات الدينية التي ظهرت في بابل في القرن الثالث الهجرى ، مؤسسها هو "ماني" وهو ينتمي إلى أسرة فارسية عريقة ، وتقوم المانيكية على ثنائية أساسية ، الصراع بين الإله المتمثل في الروح والضياء وبين الشيطان المتمثل في العالم المادي والظلمة والسواد (المترجمة)

24 - Soyinka, p. 129.

سوينكا ، ص ١٢٩

25 - Gabriel Garc?a Marquez, 'The solitude of Latin America', Nobel Address, 1982 ,in Bernard McGuirk and Richard Caldwell (eds), Gabriel Garcia Marquez, New Readings, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ,pp. 201-211 .

جابريل جارثيا ماركيز : " وحدة أمريكا اللاتينية" ، خطاب جائزة نوبل في جابريل جارثيا ماركيز: قراءات جديدة ، كامبريدج ، مطبعة جامعة كامبريدج ، ١٩٨٧ ، ص ٢٠١-٢١١

26 - Octavio Paz, 'El arquero, la flecha y el blanco', Vuelta, no. 117 ,August 1986 ,pp. 26-29

أوكتافيو باز : "رامي الرمح والسهم والفضاء" ، فويلتا ، رقم ١١٧ ، أغسطس ١٩٨٦ ، ص ٢٦-٢٩

27 - Edward Brathwaite, 'Timehri', Savacon 2(Sept, 1970) p. 42.

إدوارد براثويت : "تيميرى" ، ساڤاكون ، ٢ (سبتمبر ١٩٧٠) ، ص ٤٢

28 - Joseph Sommers, 'Critical Approaches to Chicano Literature', in Joseph Sommers and Tomas Ybarra-Frausto (eds), Modern Chicano Writers, Englewood Cliffs N.J., Prentice-Hall, 1979 ,pp. 31-41.

جوزيف سومرز : "مداخل نقدية للأدب الأمرو-مكسيكي" فى الأدباء الأمرو-مكسيكيون المحدثون (تحرير: جوزيف سومرز و توماس يابارا-فروستو) ، برنتيس هول ، ١٩٧٩ ، ص ٢١ - ٤١

29 - George Lamming, quoted in interview by Raymond Gardner, The Guardian, 10 July 1974.

جورج لامينج : مقابلة مع ريومند جاردنر : الجارديان ، ١٠ يوليو ١٩٧٤

الفصل الخامس

سينشر هذا الفصل في نفس الوقت في النقد المقارن

1Michel Foucault, The Order of Things, London, Tavistock, 1970 ,P. 51.

ميشيل فوكوه : نظام الأشياء ، لندن ، تافيستوك ، ١٩٧٠ ، ص ٥١

2 - Tzvetan Todorov, **La Conquete de L'Amérique: la question de l'autre**, Paris, Seuil, 1982.

تسفيتان تودوروف : غزو أمريكا : قضية الآخر ، باريس ، سوى ، ١٩٨٢

3 - See Peter Hulme, **Colonial Encounters**, London, Routledge, 1986 ;Sabina Sharkey, 'Ireland and the Iconography of Rape: Colonization, Constraint and Gender', University of North London Occasional Papers Series, no. 4 ,Sept. 1992.

أنظر : هيوم :لقاءات استعمارية ، لندن ، روتلدج ، ١٩٨٦ ، و سابينا شاركى : " أيرلندا و تصوير الاغتصاب : الاحتلال و التحكم و النوع" فى سلسلة الأبحاث العرضية لجامعة شمال لندن ، رقم ٤ ، سبتمبر ١٩٩٢

4 - J. B. Scott, **An Englishman at Home and Abroad 1792-1828** ,Ethel Mann (ed.), 1930 ,pp. 76/77

ب. سكوت : رجل إنجليزى فى موطنه و فى الخارج ١٧٩٢–١٨٢٨ (تحرير : إيثيل مان) ، ١٩٣٠ ، ص ٧٦ – ٧٧

5 - **A True and Faithful relation of what passed for many Years between Dr. John Dee, a Mathematician of Great Fame in Q. Elizabeth and K. James their Reigns, and some Spirits: Tending)had it succeeded) To a general Alteration of most States and Kingdomes in the World** .. . .with Preface by Meric Casaubon, London, printed.by D. Maxwell and T. Garthwaite, 1659.

الحكاية الحقيقية والصادقة لما حدث لسنوات عديدة بين د.جون دى عالم الرياضيات واسع الصيت ... وبعض الأرواح ، كتب التمهيد ميريك كازوبن ، لندن ، وطبعه د. ماكسويل و ت. جارثويت ، ١٦٥٩

6 - Charlotte Fell Smith, **John Dee: 1527 - 1608** ,London, 1909 ,p. 133 .

تشارلوت فل سميث : جون دى : ١٥٢٧–١٦٠٨ ، لندن ، ١٩٠٩، ص ١٣٣

7 - Peter French, John Dee: The World of an Elizabethan Magus, London, Routledge and Kegan Paul, 1972 ,p. 180

بيتر فرنش : جون دى : عالم ساحر إليزابيثى ، لندن ، روتلدج وكيجان بول ، ١٩٧٢، ص ١٨٠

8 - Mary Hamer, 'Putting Ireland on the Map', Textual Practice,3, no. 2 ,Summer 1989, pp. 184-202.

مارى هامر : " وضع أيرلندا على الخريطة" ، ممارسات نصية ٣، رقم ٢ ، صيف ١٩٨٩ ، ص ١٨٤-٢٠٢

9 - French, p. 8

فرنش، ص ٨

10 - Fynes Moryson, An Itinerary: His Ten Yeares travels thorow Twelve Dominions, J. Beale, London, 1617 ,p. 29

فاينز موريسون : دليل للمسافرين : عشر سنوات من الترحال عبر إثنتى عشرة دولة ، ج. بيل، لندن، ١٦١٧ ، ص ٢٩

11 - Willie Docherty, photograph called 'The Other Side, Waterside, Derry, 1988 ,'in Docherty, Unknown Depths, Belfast, FFotogallery, 1991.

ويلى دوكرتى : صورة فوتوغرافية بعنوان "الجانب الآخر ، ديرى ، ١٩٨٨ " ، فى أعماق مجهولة لدوكرتى ، بلفاست ، فوتوجاليرى ، ١٩٩١

12 - Alexander Kinglake, Eothen, or Traces of Travel-Brought Home from the East (first pub. 1844) Oxford, Oxford University Press, 1982 ,p. 7

الكساندر كنجليك : يوثين أو آثار رحلات إلى الشرق ، (أول طبعة ١٨٤٤) ، أكسفورد ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٨٢ ، ص ٧

13 - Edward Said, Orientalism, London, Routledge and Kegan Paul, 1978 ,p. 59.

إدوارد سعيد : الاستشراق ، لندن ، روتليدج وكيجان بول ، ١٩٧٨ ، ص ٥٩

14 - Tacitus, Germania, trans. H. Mattingly, Harmondsworth, Penguin, 1984 ,p.116.

تاسيتوس : جيرمانيا ، ترجمة هـ. ماتينجلى ، هاموندزورث ، بنجوين ، ١٩٨٤ ، ص ١١٦

15 - Ernest Renan, 'What is a Nation?')lecture originally given at the Sorbonne, March 1982 (in Homi K. Bhabba (ed.), Nation and Narration, London Routledge, 1990 ,pp. 8-23 .

إرنست رينان : "ما هى الأمة؟" (محاضرة القيت فى السوربون فى مارس ١٩٨٢) فى الأمة والسرد الروائى (تحرير هومى بابا) ، ١٩٩٠، ص ٨ – ٢٣

16 - E. W. Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians, London, 1836 ,p. 296.

إ . و. لين : عادات وتقاليد المصريين المحدثين ، لندن ، ١٨٣٦ ، ص ٢٩٦

17 - Richard Burton, The Book of the Thousand Nights and a Night, London, 1885-188 - 17 vols., vol. .

ريتشارد بيرتون :كتاب ألف ليلة وليلة ، لندن ، ١٨٨٥-١٨٨٨ ، ١٧ مجلدا ، مجلد ١ ، ص ٢٢٤-٢٢٥

18 - Rana Kabbani, **Europe's Myths of Orient**, London, Macmillan, 1986.

رنا قباني : الأساطير الأوروبية عن الشرق ، لندن ، ماكميلان ، ١٩٨٦

19 - Claudio Magris, **Danube**, trans. Patrick Creagh, London, Collins Harvill,1990 p. 29.

كلوديو ماجريس : الدانوب (ترجمة باتريك كريج) ، لندن ، كولينز هارفيل ، ١٩٩٠ ، ص ٢٩

20 - William Morris, **Journals of Travel in Iceland. The Collected Works of William Morris**, vol. 8 New York, Russell and Russell, 1966 ،pp. xxxiii-xxxiv

ويليام موريس : يوميات الرحلة إلى أيسلندا. الأعمال الكاملة لويليام موريس ، مجلد ٨ ، نيو يورك ، راسل و راسل ، ١٩٦٦، ص ٣٣ - ٣٤

21 - Morris, pp. 139 and 239.

موريس ، ص ١٣٩ و ص ٢٣٩

22 - William Morris, **The Novel on Blue Paper**, Penelope Fitzgerald (ed.), London and West Nyack, The Journeyman Press, 1982.

ويليام موريس : الرواية المكتوبة على ورق أزرق (تحرير : بينيلوبي فيتزجيرالد) ، لندن و وست ناياك، مطبعة جورنيمان ، ١٩٨٢

23 - Morris, 1982 ،p. 70.

موريس ، ١٩٨٢ ، ص ٧٠

24 - W. H. Auden and Louis MacNeice, Letters from Iceland, Faber and Faber, 1937 ،p. 119.

a. هـ. أودن و لويس ماكنيس :خطابات من أيسلندا ، فابر و فابر ، ١٩٣٧ ، ص ١١٩

b.

25 - Auden and MacNeice, pp. 128-129.

أودن و ماكنيس ، ص ١٢٨ - ١٢٩

26 - Kinglake, pp,36 - 37

كينجليك ، ص ٣٦ -٣٧

27 - **The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu**, Robert Halsband (ed.), vol. Oxford, The Clarendon Press, 1965 ،p. 383.

الخطابات الكاملة لليدى مارى ورتلي مونتاجيو (تحرير : روبرت هالسباند) ، مجلد ١ ، ١٧٠٨ - ١٧٢٠ ، أكسفورد ، مطبعة كلارندون ، ١٩٦٥ ، ص ٣٨٣

28 - Paul Rycaut, The Present State of the Ottoman Empire, London, J. Starkey and H.Brome, 1668.

بول رايكوت : أحوال الإمبراطورية العثمانية فى الوقت الراهن ، لندن ، ج. ستاركى و هـ. بروم ، ١٦٦٨

29 Montague, p. 408.

مونتاجيو ، ص ٤٠٨ . لوكريشيا هى بطلة أسطورية رومانية اغتصبها سيكستس تاركينيوس وهو ابن ملك روما التوسكانى الطاغية . قتلت نفسها بعد أن أخذت وعدا من والدها وزوجها بالانتقام لها من مغتصبها.(المترجمة)

30 - Said, p. 20.

سعيد ، ص ٢٠

31 - Sara Mills, Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism, London, Routledge, 1991 ,p. 63.

سارا ميلز : خطاب الاختلاف: تحليل لكتابات رحلات المرأة والاستعمار ، لندن ، روتليدج ، ١٩٩١ ، ص ٦٣

32 - Julia Pardoe, Beauties of the Bosphorus, London, George Virtue, 1838.

جوليا باردو : جمال البسفور ، لندن ، جورج فيرتيو ، ١٨٣٨

33 - Kinglake, pp. 32-33

كينجليك ، ص ٣٢ – ٣٣

34 - Mills, p. 121.

ميلز ، ص ١٢١

35 - Mills, P. 199.

ميلز ، ص ١٩٩

الفصل السادس

1 - Clayton Koelb and Susan Noakes, (eds), **The Comparative Perspective on Literature**, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

كلايتون كولب وسوزان نوكس : المنظور المقارن للأدب، إيثاكا ، مطبعة جامعة كورنيل ، ١٩٨٨

2 - René Wellek, 'The Name and Nature of Comparative Literature', **Discriminations**, New Haven, Yale University Press, 1970 ,p.19.

رينيه ويلليك : " اسم وطبيعة الأدب المقارن" أحكام تمييزية ، نيو هيفين واندن ، مطبعة جامعة ييل ، ١٩٧٠ ، ص ١٩

3 - Siegbert Prawer, Comparative Literary Studies: an Introduction, London, Duckworth, 1973 .See chapter 6,' Themes and Prefigurations', pp. 99-114.

سيجبرت براور : الدراسات الأدبية المقارنة : مقدمة ، لندن، داكورث، ١٩٧٣ . أنظر إلى الفصل السادس وعنوانه "موضوعات وإرهاصات" ، ص ٩٩ - ١١٤

4 - Raymond Trousson, **Un Problème de littérature comparée; les études de thèmes**, Paris, 1965.

ريمون تروسون : مشكلة من مشاكل الأدب المقارن : دراسات الموضوع ، باريس ، ١٩٦٥

5 - Prawer, p. 102.

براور ، ص ١٠٢

6 - Elaine Showalter, **The New Feminist Criticism**, London, Virago, 1986 ,p. 5

إلين شوالتر : النقد النسائي الجديد ، لندن ، فيراجو ، ١٩٨٦ ، ص ٥

7 - Showalter, p. 7

شوالتر ، ص ٧

8 - Adrienne Rich, **Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution**, London, Virago, 1977.

إدريان ريتش : عن النساء المولودات:الأمومة كتجربة وكمؤسسة ، لندن ، فيراجو ، ١٩٧٧

9 - T. H. White, **The Once and Future King**, London, Fontana, 1958 All references are to this edition. Gillian Bradshaw, **Down the Long Wind**, London, Methuen, 1984 .All

references are to this edition.

ت.هـ. وايت : ملك الماضي والمستقبل ، لندن ، فونتانا ، ١٩٥٨ ، كل الإشارات إلى هذه الطبعة. جيليان برادشو : مشيا على الرياح الطويلة ، لندن ، ميثوين ، ١٩٨٤ ، كل الإشارات إلى هذه الطبعة.

10 - Alfred Tennyson, **Idylls of the King, in The Works of Tennyson**, London, Macmillan, 1907 .All citations from this edition.

الفريد تنيسون :صور الملك في أعمال تنيسون ، لندن ، ماكميلان ، ١٩٠٧. كل المقتبسات من هذه الطبعة.

11 - Norris J. Lacey and Geoffrey Ashe, **The Arthurian Handbook**, London and New York, Garland, 1988.

نوريس ليسي و جيفري آش : الدليل الآرثوري ، لندن ونيويورك ، جارلاند ، ١٩٨٨

12 - Mary Condren, **The Serpent and the Goddess, Women, Religion and Power in Celtic Ireland**, New York, Harper and Row, 1989 ,p. 25.

ماري كوندرن : الحية والإلهة : النساء والدين والسلطة في ايرلندا الكلتية ، نيويورك ، هاربر و رو ، ١٩٨٩ ، ص ٢٥

13 - Condren, p.43

كوندرن ، ص ٤٣

14 - Thomas Mallory, Le Morte d'Arthur, 2 vols, Harmondsworth, Penguin 1986 :vol. 1 p. 194 .All references are to this edition.

توماس مالوري : موت آرثر ، مجلدان ، هارموندزورث ، بنجوين ١٩٨٦ ، مجلد ١، ص ١٩٤ . كل الإشارات إلى هذه الطبعة .

15 - Mallory, vol. 2 ,p. 426.

مالوري ، مجلد ٢ ، ص ٤٢٦

16 - Mallory, vol. 2 ,p. 458.

مالوري ، مجلد ٢ ، ص ٤٥٨

17 - White, p. 541

وايت ، ص ٥٤١

18 - White, pp. 626- 627

وايت ، ٦٢٦ – ٦٢٧

19 - Stephen Greenblatt, **Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture**, London and New York, Routledge, 1990 ,p. 170.

ستيفن جرينبلاط : حول تعلم إطلاق اللعنات:مقالات عن بدايات الثقافة الحديثة ، لندن و نيويورك ، روتلدج ، ١٩٩٠ ، ص ١٧٠

20 - Roger Ascham, The Scholemaster, London, John Daye, 1570

روجر أشام : المدرس ، لندن ، جون داى ، ١٥٧٠

21 - Catherine Belsey, **The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama**, London, Methuen, 1985 p.194.

كاثرين بلسى : موضوع التراجيديا : الهوية والاختلاف فى مسرح عصر النهضة ، لندن ، ميثوين ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٤

22 - Leodogran, the King of Cameliard

Had one fair daughter, and none other child;

And she was fairest of all flesh on earth,

Guinevere, and in her his one delight.

ليودوجرام - ملك كاميليارد -

كانت لديه ابنة جميلة وليس سواها من طفل،

وكانت أبدع المخلوقات على الأرض،

جوينيفير ، وكانت كل سعادته فيها .

23 - Francoise Barret-Ducroeq, **Love in the Time of Victoria**, London, Verso, 1991.

فرانسواز باريت-ديكرك : الحب فى عصر فيكتوريا ، لندن ، فيرسو ، ١٩٩١

24 - William Morris, The Defence of Guinevere', in **The Works of William Morris**, ed. with prefaces by May Morris, 24 vols, London, Longmans Green, 1910-1915

وليام موريس : "دفاع جوينيفير " فى أعمال وليام موريس (تحرير وتقديم ماى موريس) ، ٢٤ مجلدا ، لندن ، لونجمانز جرين ، ١٩١٠ – ١٩١٥

25 - Mario Praz, The Romantic Agony, Oxford, Clarendon Press, 1933.

ماريو براز : العذاب الرومانسى ، أكسفورد ، مطبعة كلارندون ، ١٩٣٣

26 - Prawer, p. 101

براور ، ص ١٠١

27 - H. R. Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', New Literary History, no2 1970 ,pp. 11 - 19.

هـ.ر. جاوس: " التاريخ الادبى فى تحديه لنظرية الأدب" التاريخ الأدبى الحديث ، رقم ٢ ، ١٩٧٠ ، ص ١١ – ١٩

28 - See: **The Princess: A Medley, The Works of Alfred, Lord Tennyson**, London, Macmillan, 1907 , pp. 165 - 218

انظر : الأميرة : أعمال ألفريد لورد تنيسون ، لندن ، ماكميلان ، ١٩٠٧ ، ص ١٦٥ – ٢١٨

الفصل السابع

1 - Hilaire Belloc, **On Translation**, Oxford, Clarendon Press, 1931.

هيلير بيلوك : عن الترجمة ، أكسفورد ، كلارندون ، ١٩٣١

2 - Itamar Evan-Zohar, 'Translation Theory Today', **Poetics Today**, 2 no. 4 . Summer/ Autumn 1981 ،pp. 1 - 7.

إيتامار إيفان-زوهار :"نظرية الترجمة الآن" ، فن الشعر الآن ، ٢ ، رقم ٤ ، الصيف-الخريف ١٩٨١ ، ص ١-٧

3 - Lori Chamberlain, 'Gender and the Metaphorics of Translation', in Lawrence Venuti (ed.),. **Rethinking Translation**, London, Routledge, 1992 ،pp. 57 - 74.

لورى تشامبرلين : " النوع واللغة الاستعارية فى الترجمة " فى إعادة التفكير فى الترجمة (تحرير لورانس فينوتى) ، لندن ، روتليدج ، ١٩٩٢ ، ٥٧ - ٧٤

4 - Barbara Johnson, 'The Surprise of Otherness: A Note on the Wartime Writings of Paul de Man', in Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds), **Literary Theory Today**, London, Polity Press, 1990 ، pp. 13-33

باربارا جونسون : " مفاجأة الآخر : ملاحظات حول كتابات بول دى مان وقت الحرب " فى نظرية الأدب الآن (تحرير بيتر كوليير و هيلجا جير-رايان) ، لندن ، بوليتى ، ١٩٩٠، ص ١٣ - ٢٣

5 - Itamar Evan-Zohar, 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem', **Papers in Historical Poetics**, Tel Aviv, 1978.

إيتامار إيفان-زوهار : "وضع الأدب المترجم داخل النظام الأدبى المتعدد" ، أبحاث حول فن الشعر التاريخى ، تل أبيب ، ١٩٧٨

6 - Maria Tymoczko, 'Translation as a force for literary revolution in the twelfth century: the shift from epic to romance', **New Comparison**, no. 1 Summer 1986 ،pp. 7 -27.

ماريا تيموكزو :"الترجمة كقوة تحول أدبى ثورى فى القرن الثانى عشر : التحول من الملحمة إلى الحكاية الخيالية" ، المقارنة الجديدة ، رقم ١ ، صيف ١٩٨٦ ، ص ٧-٢٧

7 - Lawrence Venuti (ed.) **Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology**, London, Routledge, 1992 ،pp. 5-6

لورانس فينوتى (المحرر) : إعادة التفكير فى الترجمة: الخطاب و الذاتية والأيديولوجية ، لندن ، روتليدج ، ١٩٩٢ ، ص ٥-٦

8 - Vladimir Macura, 'Culture as Translation', in Susan. Bassnett and André Lefevere (eds). **Translation, History and Culture**, London Pinter, 1990 ،pp. 64-70.

فلاديمير ماكورا : " الثقافة كترجمة" فى كتاب الترجمة والتاريخ والثقافة (تحرير سوزان باسنيت و أندريه لوفيفر) لندن ، بينتر، ١٩٩٠ ، ص ٦٤-٧٠

9 - José Lambert and Rik Van Gorp, 'On describing translations' in Theo Hermans(ed.), **The Manipulation of Literature**, London, Croom Helm,1985,pp.42-53.

جوزيه لامبرت و ريك فان جورب : "حول وصف الترجمات" فى معالجة الأدب (تحرير: ثيو هيرمانز) ، لندن ، كروم هيلم، ١٩٨٢، ص ٤٢-٥٣

10 - Edward Sapir, **Culture, Language and Personality**, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1956 ،p. 69.

إدوارد سابير : الثقافة واللغة والشخصية ، بيركلى ، لوس أنجيليس ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٥٦ ، ص ٦٩

11 -Theo Hermans, 'Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation', in **The Manipulation of Literature**, pp. 103-135

ثيو هيرمانز : "صور الترجمة : الاستعارة والصور الشعرية فى خطار عصر النهضة حول الترجمة" فى معالجة الأدب ، ص ١٠٣-١٣٥

12 - Perrot d'Ablancourt, preface to the **Annals of Tacitus, in Lettres et Préfaces critiques**, Roger Zuber (ed.), Paris, 1972.

بيرو دابلانكور : تمهيد ، سجلات تاسيتوس فى خطابات ومقدمات نقدية (تحرير : روجر زوبير)، باريس ، ١٩٧٢

13 - John Dryden, Dedication to The Aeneid, 1697 ،in **Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays**, G. Watson (ed.), 2 vols, London/New York, Dent/Dutton,1962.

جون درايدن : كلمة الإهداء الإنيادة ، ١٦٩٧، فى حول الشعر المسرحى و مقالات نقدية أخرى (تحرير: ج. واتسون فى مجلدين ، لندن-نيويورك ، دنت-داتون ، ١٩٦٢

14 - Madame de Gournay,**Versions de quelques pièces de Virgile**, Paris, 1619.

مدام دى جورنى : بعض مقتطفات من فيرجيل ، باريس ، ١٦١٩

15 - Michel Foucault, The Order of Things, London, Tavistock, 1970 ،p. 43

ميشيل فوكوه: نظام الأشياء ، لندن ، تافيستوك ، ١٩٧٠ ، ص ٤٣

16 - André Lefevere, 'What Is Written Must Be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham', in Theo Hermans (ed.), **Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation**, Antwep, ALW-Cahier no. 3 1985 ،pp. 88-106.

أندريه لوفيفر : " ما كتب لابد أن يكتب مرة أخرى ، يوليوس قيصر : شكسبير وفولتير وويلاند وباكينجهام" فى الاستخدام

الثانى : أبحاث حول نظرية الترجمة الأدبية ودراساتها التاريخية، أنتويرب ، الكراس رقم٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٨٨-١٠٦

17 - See Armin Paul Frank, 'Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study', Target 3 : 1 1991 ,pp. 65-90 ;Harald Kittel and Armin Paul Frank (eds), **Interculturality and the Historical Study of Literary Translations**, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1991.

أنظر أرمين بول فرانك : "مقتطفات الترجمة : دعوة لذوى الفضول ودراسة حالة " الهدف١ : ٣ ، ١٩٩١ ، ص ٦٥ - ٩٠ والتداخل الثقافى و الدراسة التاريخية للترجمة الأدبية (تحرير ك هارالد كيتل و أرمين بول) إريش شميت ، برلين ، ١٩٩١

18 - André Lefevere, 'Translation Studies: The Goal of the Discipline', in J. Holmes, J. Lambert and A. Lefevere (eds), **Literature and Translation**, Leuven, ACCO, 1978 ,pp. 234-235.

أندريه لوفيفر: "دراسات الترجمة : هدف هذه الدراسة" فى الأدب والترجمة (تحرير : ج. هولمز و ج. لامبرت و أ. لوفيفر) ، ١٩٧٨، ص ٢٣٤-٢٣٥

19 - Susan Bassnett and André Lefevere)eds), **Translation, History and Culture**, London, Pinter, 1990 ,p. 12.

الترجمة والتاريخ والثقافة (تحرير سوزان باسنيت و أندريه لوفيفر) ، لندن ، بينتر، ١٩٩٠ ، ص ١٢

20 - John Dryden, Preface to the **Life of Lucian**, 1711 ,in G. Watson (ed.).

جون درايدن : مقدمة لكتاب حياة لوسيان ، ١٧١١ ، فى ج. واتسون(محرر)

21 - Ezra Pound, Letter to Iris Barry, 20 July 1916 ,in D. D. Paige (ed.), **The Letters of Ezra Pound 1907-1916** ,London, Faber and Faber, 1961

إزرا باوند ، خطاب إلى أيريس بارى ، ٢٠ يوليو ١٩١٦ فى خطابات إزرا باوند ١٩٠٧- ١٩١٦ ، لندن، فابر وفابر ١٩٦١ ،

22 - Ezra Pound, Letter to A. R. Orage, April 1916 ,in Paige, (ed.).

إزرا باوند ، خطاب ل أ. ر. أوريج ، أبريل ١٩١٦ ، فى بيج (المحرر)

23 - Jacques Derrida, 'Des Tours de Babel', in Joseph F. Graham (ed.), **Difference in Translation**, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

جاك ديريدا : "أبراج بابل" فى الفرق فى الترجمة (تحرير جوزيف ف. جراهام) ، إيثاكا ، مطبعة جامعة كورنل ، ١٩٨٥

24 - Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', in **Illuminations**, London, Fontana, 1973 ,pp. 69-83.

والتر بنجامين : "مهمة المترجم" فى علامات مضيئة ، لندن ، فونتانا ، ١٩٧٣ ، ص ٦٩-٨٣

25 - See Andrew Benjamin, **Translation and the Nature of Philosophy**, London,

Routledge, 1990.

انظر أندرو بنجامين : الترجمة وطبيعة الفلسفة ، لندن ، روتليدج، ١٩٩٠

26 - See: Roger Ellis (ed.) **The Medieval Translator**, vol. 1,Woodbridge, D. S. Brewer, 1989 ;Roger Ellis (ed.) **Translation in the Middle Ages**, **New Comparison** 12 ,Autumn 1991.

انظر : روجر إليس (المحرر) : مترجم العصور الوسطى ، مجلد ١ ، ١٩٨٩ وروجر إليس (المحرر) : الترجمة فى العصور الوسطى ، المقارنة الجديدة ، ١٢ ، خريف ١٩٩١

27 - Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, **The Empire Writes Back**, London, Routledge 1989 pp. 195-196

بيل أشكروفت و جاريث جريفيث و هيلين تيفين : الإمبراطورية تكتب ثانية ، لندن ، روتليدج ، ١٩٨٩ ، ص ١٩٥- ١٩٦

28 - See: Else Veira, **Por uma teoria pos-moderna da traducao**, unpublished PhD thesis, University of Minas Gerais, The first chapter of this thesis was presented as a doctoral seminar paper in the Graduate School of Comparative Literary Theory and Translation Studies at the University of Warwick. I am immeasurably grateful to Else Veira for introducing me to the work of Brazilian translation theorists.

أنظر : إلسى فيرا : من أجل نظرية بعد الحداثة للترجمة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة ميناس جيرايس، قدم الفصل الأول من هذه الرسالة كبحث حلقة مناقشة فى كلية الدراسات العليا للأدب المقارن ودراسات الترجمة فى جامعة واريك ، وأنا شديدة الامتنان لإلسى فيرا لتعريفى بأعمال منظرى الترجمة البرازيليين.

29 - Oswald de Andrade, **Manifesto Antropofago**, in A. Candido and J. A. Castellor, **Presenca da Literatura Brasiliera**, vol. III, **Modernismo**, Sao Paolo, Difusao Europeia do Livro, 1968 ,pp. 68-74.

أوزوالد دى أندرادى : الميثاق الأنثروبولوجى ، فى كتاب أ. كانديدو و جى. أ. كاستيلورالأدب البرازيلى ، المجلد الثالث العصر الحديث ، ساو باولو، ١٩٨٦ ، ص ٦٨-٧٤

30 - Randal Johnson, 'Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature', in John King (ed.), **Modern Latin American fiction: A Survey**, London, Faber and Faber, 1987 ,pp. 41-59.

راندال جونسون : " تكون أو لا تكون : أكل لحوم البشر و القومية فى الأدب البرازيلى المعاصر" فى الرواية الحديثة فى أمريكا اللاتينية (تحرير: جون كينج) ، لندن ، فابر و فابر ، ١٩٨٧ ، ص ٤١-٥٩

31 - Again I am grateful to Else Veira for pointing this out to me.

أنا ممتنة لإلسى فيرا لتوضيحها هذا لى

32 - Veira, as above.

فيرا ، كما سبق

33 - Haraldo de Campos, Deus e o diabo no Fausto de Goethe, Sao Paulo, Perspectiva, 1981 .See also 'Mephistofaustian Transluciferation', in Dispositio, vol 7, nos 19, 20 , 21 1982 ،pp. 42-60.

هارالدو دى كامبوس : الله والشيطان في فاوست جوته ، ساو باولو ، برسبكتيفا ، ١٩٨١ . انظر أيضا " العملية التبادلية بين الشيطان وفاوست" في توجهات ، مجلد ٧ ، رقم ١٩ و ٢٠ و ٢١ ، ١٩٨٢، ص ٤٢ - ٦٠

34 - De Campos, p. 208

دى كامبوس ، ص ٢٠٨

35 - Veira, as above.

فيرا ، كما سبق

36 - Hélène Cixous, 'La Rire de la Meduse', L'Arc 61 ، 1975 ،pp. 39 - 54 ،English translation by Keith and Paula Cohen, 'The Laugh of the Medusa', Signs, I, Summer 1976 ،pp. 875-899

هيلين سيشو: "ضحكة الميدوسا" القوس ٦١ ، ١٩٧٥ ، ص ٣٩ -٥٤ وترجمها إلى الإنجليزية كيث و باولا كوهين في الإشارات ، ١ ، صيف ١٩٨٦ ، ص ٨٧٥-٨٩٩

37 - Nicole Ward-Jouve, 'To fly/to steal; no more? Translating French feminisms into English', in White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography, London, Routledge, 1991 ،p. 47.

نيكول وارد-جوف : "تطير أو تسرق ولا أكثر؟" ترجمة أعمال الحركة النسائية الفرنسية إلى الإنجليزية" في المرأة البيضاء تتكلم بلسان معقوف : النقد كسيرة ذاتية ، لندن ، روتليدج ، ١٩٩١ ، ص ٤٧

38 - Kathy Mezei, 'The Reader and the decline...' Tessera: L'Ecriture comme Lecture, September, 1985 ،pp. 21-31.

كاثى ميزى : " القارئ والتدهور . . ." الكتابة كقراءة ، سبتمبر ، ١٩٨٥ ، ص ٢١-٣١

39 - George Steiner, After Babel, London and New York, Oxford University Press, 1975.

جورج ستاينر : بعد بابل ، لندن ونيو يورك ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٧٥

40 - Barbara Godard, 'Theorizing Feminist Discourse/Translation', in Bassnett and Lefevere (eds) pp. 89-96.

باربارا جودارد : " تنظير الخطاب النسائى والترجمة النسائية" فى باسنيت و ليفيفير (المحرران) ، ص ٨٩-٩٦

41 - Suzanne de Lotbinière-Harwood, 'About the her in other', Preface to Lise Gauvin, Letters from An Other, Toronto, Women's Press, 1989 ،p. 9.

سوزان دى لوتبينيير-هاروود : " عن الضمير هى فى الآخر" تمهيد لكتاب ليز جوفان : خطابات من آخر ، تورونتو ، مطبعة المرأة ، ١٩٨٩ ، ص ٩

42 - Henri Meschonnic 'Propositions pour une poétique de la traduction', in Pour la

Poétique, vol. II. Paris, 1973 ،p. 308.

هنرى ميشونيك : " اقتراحات نحو نظرية شعرية للترجمة" فى نحو تنظير شعرى ، مجلد ٢ ، باريس ، ١٩٧٣ ، ص ٣٠٨

43 - André Lefevere, TranslationIHistoryICulture: A Source Book, London, Routledge, 1992-. P.2

أندريه لوفيفر: الترجمة والتاريخ والثقافة : كتاب مرجعي، لندن ، روتليدج ،١٩٩٢ ، ص ٢

44 - Bassnett and Lefevere, p. 12.

باسنيت ولوفيفير ، ص ١٢

45 - Heidi Hartmann, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union', in Lydia Sargent (ed.) Women and Revolution, London, Pluto Press, 1981 ،pp. 1-42.

هايدى هارتمان : " الزواج التعس بين الماركسية و الحركة النسائية : نحو تلاحم أكثر تقدمًا فى النساء و الثورة (تحرير : ليديا سارجانت) ، لندن ، مطبعة بلوتو ، ١٩٨١ ، ص ١ – ٤٢

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر ألن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ – الأسطورة والحداثة — بول . ب . ديكسون — ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة — والاس مارتن — ت : حياة جاسم محمد

٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها — بريجيت شيفر — ت : جمال عبد الرحيم

٣٨ – نقد الحداثة — ألن تورين — ت : أنور مغيث

٣٩ – الإغريق والحسد — بيتر والكوت — ت : منيرة كروان

٤٠ – قصائد حب — أن سكستون — ت : محمد عيد إبراهيم

٤١ – ما بعد المركزية الأوربية — بيتر جران — ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد

٤٢ – عالم ماك — بنجامين باربر — ت : أحمد محمود

٤٣ – اللهب المزدوج — أوكتافيو باث — ت : المهدى أخريف

٤٤ – بعد عدة أصياف — ألدوس هكسلي — ت : مارلين تادرس

٤٥ – التراث المغدور — روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين — ت : أحمد محمود

٤٦ – عشرون قصيدة حب — بابلو نيرودا — ت : محمود السيد على

٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٤٨ – حضارة مصر الفرعونية — فرانسوا دوما — ت : ماهر جويجاتى

٤٩ – الإسلام فى البلقان — هـ . ت . نوريس — ت : عبد الوهاب علوب

٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير — جمال الدين بن الشيخ — ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى

٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية — داريو بيانوييا وخ. م بينياليستى — ت : محمد أبو العطا

٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى — بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل — ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش

٥٣ – الدراما والتعليم — أ . ف . ألنجتون — ت : مرسى سعد الدين

٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح — ج . مايكل والتون — ت : محسن مصيلحى

٥٥ – ما وراء العلم — چون بولكنجهوم — ت : على يوسف على

٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١) — فديريكو غرسية لوركا — ت : محمود على مكى

٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢) — فديريكو غرسية لوركا — ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى

٥٨ – مسرحيتان — فديريكو غرسية لوركا — ت : محمد أبو العطا

٥٩ – المحبرة — كارلوس مونييث — ت : السيد السيد سهيم

٦٠ – التصميم والشكل — جوهانز ايتين — ت : صبرى محمد عبد الغنى

٦١ – موسوعة علم الإنسان — شارلوت سيمور – سميث — مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى

٦٢ – لذّة النّص — رولان بارت — ت : محمد خير البقاعى .

٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) — رينيه ويليك — ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة) — آلان وود — ت : رمسيس عوض .

٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى — برتراند راسل — ت : رمسيس عوض .

٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية — أنطونيو جالا — ت : عبد اللطيف عبد الحليم

٦٧ – مختارات — فرناندو بيسوا — ت : المهدى أخريف

٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى — فالنتين راسبوتين — ت : أشرف الصباغ

٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين — عبد الرشيد إبراهيم — ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى

٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية — أوخينيو تشانج رودريجث — ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	ت : حسين محمود
٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ – وسم السيف	ميجل دي ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	جيرارجينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : د. أشرف علي دعدور

١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رءوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وايزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : د/ منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
الشعر الأمريكي المعاصر
الشرق يصعد ثانية
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
حيث تلتقي الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليوناني الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
الخوف من المرايا
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما

الأرضة
مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون في الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
مختارات من المسرح الإسباني المعاصر
فلاحو الباشا
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع)
تشريح حضارة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٦٠٤ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (I. S. B. N. 977 - 305 - 098 - x)